



BİR GÖZÜM BEN, MEKANİK BİR GÖZ
I'M AN EYE, A MECHANICAL EYE

BİR GÖZÜM BEN, MEKANİK BİR GÖZ
I'M AN EYE, A MECHANICAL EYE

Heba Y. Amin
Janet Bellotto
Burçak Bingöl
Antonio Cosentino
Elmas Deniz
Sophie Dupont
Ahmet Elhan
Pedro Gómez-Egaña
Begüm Yamanlar

Küratör / Curator: Naz Beşcan

14 Mayıs/May - 5 Temmuz/July, 2019
Zilberman Gallery-Istanbul

"Makine, teknik olmaktan önce toplumsaldır."

Gilles Deleuze

"Machines are social before being technical."

Gilles Deleuze

Bir Göz, Bir Oda, Bir Makine

| Naz Beşcan

1839 yılında Osmanlı gazetesi Takvim-i Vakayi'de fotoğrafın icadının duyurulmasını takiben, 1850'li yıllarda Avrupalı fotoğrafçılar (çoğu kimyager, mimar ya da mühendisti) İstiklal Caddesi'ne gelip stüdyolarını açmaya ve meraklılarına fotoğraf makinesi kullanımını ve dönemin meşakkatli baskı tekniklerini öğretmeye başladılar. Zilberman Gallery'nin İstiklal Caddesi'ndeki konumunu düşünürken Grand Rue de Pera'nın kültürümüzün 'kamera' ile olan ilişkisine dair taşıdığı tarih ve mirasın, bir yandan da o dönemki fotoğrafçıların oryantalist bakışının farkında olmamak elde değil. Ancak bunun biraz daha ötesine gidip, 19. yüzyılın sonlarında İstanbul'dan Anadolu'ya ve Ortadoğu'ya doğru açıldığımızda, stüdyosunda kurgusal sahneler ve portreler çeken bir fotoğrafçı değil, dönemin ağır kameralarıyla Anadolu'da dolaşıp bazen devlet eliyle, bazen kendilerince arkeolojik kazıları, Süveyş Kanalı'nın açılışı gibi önemli anları kaydetmeye yollanan fotoğrafçılar görürüz. Bu fotoğrafçıların günün politik çekişmelerindeki konumlarının ötesinde, ilginç olan bir başka nokta ancak kamerayı Osmanlı halkına çevirerek görülebilir. Şehrin dışında yaşayan insanların ilk kez fotoğrafla veya kameralı bir adamla karşılaşmaları bu dönemde gerçekleşir. Bu karşılaşma bir büyücü ile karşılaşmaya benziyor olsa gerek. Fotoğrafın icadından pek de haberi olmayan halk, sırtında tuhaf bir kutu ile dolaşıp gerçekliğin cam üzerine kopyalarını yaratan ilginç giyimli bu adamlarla ve makineleriyle ilgili neler düşünmüşlerdir? Bu hayal etme ve farazi karşılaşmalar kurgulama egzersizi, kamerasıyla dolaşan sanatçı imgesini daha da görünür kılar.¹

An Eye, A Room, A Machine

| Naz Beşcan

In the 1850s, following the announcement of the advent of photography on the Ottoman newspaper Takvim-i Vakayi in 1839, many European photographers (who were chemists, architects or engineers) have arrived at İstiklal Street to open their studios and to teach the enthusiast how to use a photography camera as well as the toilsome techniques of developing films. Thinking about Zilberman Gallery's location on İstiklal Street, we cannot help but think about Grand Rue de Pera's history and legacy on our cultural relationship with the 'camera', as well as the orientalist gaze of foreign photographers. However, if we can go beyond this, from İstanbul to Anatolia and to the Middle East at the end of the 19th century, rather than a photographer who works on fictional scenes and shoot portraits at their studio we see someone who walks around carrying heavy cameras and who were sent, often times by the state, to record archeological excavations, important events like the opening of the Suez Channel. Beyond these photographers' position amidst the political conflicts of those times, another interesting point can only be seen if the camera is pointed at the local people. Only in this period, the people living outside the city encountered with photography and a man with a camera. This encounter must have resembled one with a sorcerer. Not fully informed about the invention of photography, what did the people think of these men in foreign attire carrying a strange box on their back, creating copies of the reality on glass and their machines? This exercise of imagining and constructing these fictional encounters makes the image of an artist walking around with a camera more visible to the eye.¹



Sophie Dupont

From the performance: We Always Carry Our Body, 2018

Archival pigment print / Arşivsel pigment baskı

50 x 70 cm

Ed. 5 + 2 A.P.



Sophie Dupont

From the performance:

We Always Carry Our Body, 2018

Installation; Brass and iron stand, video

Yerleştirme; Pirinç ve demir stand, video

89 x 45,5 x 33 cm

Ed. 3 + 1 A.P.

Sophie Dupont'un *We Always Carry Our Body*, 2018 performansı sırasında Mexico City'nin sokaklarındaki insanlarla karşılaşması fotoğraf makinesiyle ya da kamerasıyla yürüyen sanatçı imgesine çok yakındır. Fiziksel, akli ve psişik bedenlerimiz arasında bir ayırımın mümkün olup olmadığını araştıran performansta, üç ayrı beden, yani kendi bedeni, giydiği tulumun üstündeki ve kafasının üzerinde taşıdığı pirinçten beden parçaları, sokaktaki insanların ne gördüğünden emin olmayan bakışları altındadır. Bu farklı vücutlar, sergi bağlamındaki 'kamera-göz' gibi vücudumuzun uzantıları olması ihtimaline paraleldirler. Vücudun fizikselliğinden yeni varoluş katmanlarına taşan bir beden fikri, ruhani olarak yorumlanabilir, mekanik ve teknolojik olabilir ya da bu üçünün birleşim noktasında bulunabilir. Yerleştirmede hem fotoğraf hem de video için kullanılan kamera, performans sanatının kendi tartışmalarına parmak basar. Bir performansı nasıl belgeleriz, bu işi kaydeden kameranın arkasındaki kişi sanatçının kendisi olmadığını durumlarda ne olur, işin geçici 'aura'sını saklamak ve taşıyabilmek mümkün müdür? Dupont, aynı zamanda performansın samimi fakat, göz korkutucu doğasından ötürü hem performansın kendi izleyicilerinin hem de sergindeki işi iPad üzerinden deneyimleyen izleyicinin voyörist bakışlarına maruz kalır.

2013 yılının Ekim ayında Antonio Cosentino, aklında "İstanbul'dan gidişimiz de gelişimiz gibi olsun" düşüncesiyle, Sait Faik'in aynı isimli hikayesinden hareketle yaptığı teneke gemisi *Stelyanos Hristopoulos*, 2013'u İstiklal Caddesi'nden başlayarak Tophane sahiline doğru bir gezintiye çıkarır. Şehirde gitme planları yapanlara, evinde rahat hissetmeyenlere ve gitmeye zorlananlara selam verir. *Marmara'dan Kaçış*, 2013 videosu boyunca geminin etrafında meraklı ve kuşkucu bir kalabalık görürüz. Cosentino'nun düştüğü durum aslında yine 19. yüzyıldaki bir fotoğrafçıdan farksızdır. Başında kaptan şapkası ve sırtından uzanan bir iple çektiği gemisiyle, uzaylı, yabancı, beklenmedik ve gündelik hayata uymayan bir hareket içindedir. Sokaktaki bütün bakışları da üzerine toplar. Yapılan eylemi belgelemek için kullanılan kamera, aslında sanatçı ve gemisi üzerindeki bu gözleri de kaydeder. Biz ise videonun izleyicisi olarak hem sokakta olanlara hem de sokağın sanatçıyı izleyişine tanıklık ederiz. Kamera bir İstiklal Caddesi belgeseli çekercesine Robinson Crusoe'nun, şimdi kapalı olan daha birçok dükkanın önünden geçer, kalabalıklara karışır, Tünel'den aşağıya iner. Cosentino sahilde deniz kıyısına teknesini yerleştirir, 'hayırlı olsun'lar eşliğinde çayını içer, keyfine bakar.

2006 yılından beri devam eden *İstanbul Atlası* serisinde ise bunun tam tersi bir durum vardır. Cosentino, takıntılı bir şekilde İstanbul'u izlemektedir. İstanbul'un mahallelerine gidip onları fotoğraflar. Bazı lokasyonlara yıllar sonra tekrar gider ve oradaki değişimi kaydeder. Hiçbir şekilde belgelenemeyen, durmadan değişen, dönüşüme uğrayan bir şehrin hafızasını ve tarihini yaratma çabası içindedir. Halkın şehre yaptığı küçük müdahalelere bakar: Halk yukarıdan gelen bir değişimi nasıl izlemekte, buna nasıl bir cevap vermektedir? Burada fotoğraf makinesi, sanatçının gözünün hafızasını kaydetme görevini görür. Gözsel merkezci güncel sanat dünyası ve gündelik hayatın bir sonucu olarak gözün hafıza ve anılar ile bağlantısı da gözümüzden kaçmaz.

Sophie Dupont's encounter with the public in the streets of Mexico, during the performance *We Always Carry Our Body*, 2018 is very close to this image of the artist walking around with their camera. In the performance exploring whether there are divisions between our physical, mental and spiritual bodies, her three bodies, meaning, of her own, on her jumpsuit, and the brass body parts she carries over her head, are under the gaze of people who are unsure about what they are seeing. The different bodies are parallel to the possibilities of extensions from our bodies in the context of this exhibition as a 'camera-eye'. The idea of a body that overflows the corporal to new layers of existing, may be interpreted as spiritual, may be mechanical and technological or at the intersection of these three. Use of camera in this installation, both for photography and video, points to the discourse of performance art itself. How can you document a performance work, what happens in the cases that it is someone other than the artist behind the camera, is it possible to convey or converse the ephemeral 'aura' of the work? Dupont is also voyeuristically watched by the audience, both of the performance itself and of the visitors of the show at the gallery watching it through an iPad screen, through the medium's intrinsically intimate yet intimidating nature.

In the October of 2013 Antonio Cosentino with the idea "Let us leave Istanbul the way we have arrived", takes the tin ship he created as a homage to Sait Faik's short story with the same name, *Stelyanos Hristopoulos*, 2013 on a stroll through İstiklal Street to the seashore at Tophane. He salutes those who are making plans to leave the city, those who don't feel at home and those who are forced to leave their hometowns. Throughout the video work *Escape from Marmara*, 2013 we see a curious yet suspicious crowd gathering around the ship. Cosentino's situation is not so different than a 19th-century photographer. With his captain hat on and the ship he pulls with a rope over his shoulder, he is in an act that is alien, foreign, unexpected and unfit to the quotidian life. In the street, all eyes are on him. The camera that was used to document this action, also records the eyes on the artist and his ship. As viewers of the video, we witness what is happening on the street as well as the street watching the artist. As if shooting a documentary of İstiklal Street, the camera moves in front of the bookstore Robinson Crusoe and many other stores that are either displaced or closed down today, blends into the crowd and heads down to the seaside by Tünel. Cosentino places his ship by the shore and drinks his tea while accepting congratulations for the ship.

In his ongoing series since 2006, *Atlas of Istanbul*, the situation is the absolute opposite. Cosentino, obsessively observes Istanbul. He visits the city's neighborhoods and photographs them. Over the years, he revisits them and records the change there. He attempts to create the memory and the history of a city that is impossible to document due to constant change and gentrification. He looks at small interventions by the people to the city: How do they observe the top-down change, how do they respond to it? Here the camera is under the mission of recording the memory of the artist's eye. We cannot help notice the link between the eye and the memory as a result of the ocularcentral contemporary art world and daily life.



Antonio Cosentino

Escape from Marmara / Marmara'dan Kaçış, 2013

Video

10'15"

Ed. 5 + 2 A.P.





Antonio Cosentino

From *The Istanbul Atlas Series / İstanbul Atlas'ı Serisinden*, 2006 - Ongoing / Devam ediyor

Fine art print / Fine art baskı

23 x 30 cm

Ed. 4 + 1 A.P.



'Bir Gözüm Ben, Mekanik Bir Göz' sergisinde şehri izleyen bir başka iş ise Burçak Bingöl'ün erken dönem çalışmalarından olan *Şehir Kırığı*, 2006'dır. Bu fotoğrafta Bingöl'ün New York'ta yaptığı gerilla bir enstalasyonu görürüz. Seramik kırıklarında bir estetik bulup bunları üzerlerine yapıştırdığı mıknatıslarla şehirdeki bir çöp kovasına yerleştirir. Büyük şehre ve kendisine ait hayal kırıklıklarını şehri izleyerek bulur. Bir yanda şehre yaptığı bir müdahale, diğer yanda şehirde izlenen bir sanatçı olma durumu vardır. İşin gerilla doğası gereği Bingöl farklı stratejiler geliştirir: sabah erken bir saatte bu yerleştirmeleri hızlıca gerçekleştirip toplamak ve bu geçici anı günümüze taşımak için fotoğraf makinesine sarılmak gibi.

Dziga Vertov'un 'Kameralı Adam' filminde de kamerasıyla şehirde dolaşan ve olur olmadık her şeyi gözlemleyen, kaydeden bir yönetmen görürüz. Dönemin ağır kamerası ve tripoduyla bu garip karakter, belgeselin içine Vertov'un kendi imgesini koyma çabasıdır da bir yandan. Vertov, 1929 yılında yaklaşık 50 yıl sonra film okullarında okutulacak son derece avangard ve döneminin çok ilerisinde bir film çeker. Kameranın arkasındaki adam bir küçülür bir büyür, bizim görmediğimiz ayrıntıları görebilir ve gözü, bir insan gözünden farklı bakışlara sahip olabilir. Vertov, Sine-Göz üzerine yazdığı yazılarda kendisini "Bir gözüm ben, mekanik bir göz" diye tanımlar.² Kameralı adamın da ötesinde 'kamera gözlü' adamdır. Kamera, Vertov için gözün bir uzantısıdır ve onun arkasındaki göz her ne görmek ister ise bunu kaydeder. Sözü İngilizcesindeki 'I (ben)' ve 'eye (göz)' kelimelerinin fonetik benzerliği kameranın arkasındaki kişinin benliği ile gördüğü şey arasındaki bağı görünür kılar. 'Göz' kelimesinin kendi dilimizde 'oda' kelimesi ile olan yakınlığı da, Latin dillerinde yine 'oda' anlamına gelen kamera ve görme organımızın birbirinden ayrı görülemeyeceğinin işareti olarak düşünülebilir.

Ahmet Elhan, fotoğraf makinesi (yani still kamerası) ile , 'Kameralı Adam'ın bir müzedeki gösterimine gider. Filmin gösterimini seyircilere ayrılan koltukların arkasından anbean fotoğraflar. Daha sonrasında çektiği fotoğrafların içinden seçtiği kareleri sergide sadece bir tanesini gördüğümüz farklı kompozisyonlarda birleştirir. *A Man with a Still Camera*, 2019 serisindeki 009 numaralı kompozisyon iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Yukarısında fotoğraf kareleri, film tarihindeki pelikül kültürüne ve bunun etrafındaki tekniklere göndermede bulunur. Bu tarz bir görme biçimi ile kompozisyonun alt tarafında gördüğümüz bilgisayar ekranını ister istemez bir mukayeseye sokar gözümüz. YouTube sayfasının üstündeki sekmeler ve dijital varlığımızın belki de üzerinde çok iyi düşünülmüş şeffaflığı da gözümüzden kaçmaz. Elhan, bizi görme biçimlerimizin değişimi üzerine düşünmeye yönlendirir. Aslında müzede izlenen gösterim de dijitaldir ve bu filmi yaratıldığı şekilde bir film şeridi üzerinden deneyimlemek artık neredeyse imkansızdır.

Vertov, Sovyetler Birliği rejiminin baskısı altındaki bir film endüstrisinde propaganda amaçlı bir belgesel çekmek üzere işe alınmıştı. Sovyetler Birliği'nin ilk günlerindeki vizyoner bakış açısı ile paralel olarak, söylemek istediği şeyler için yeni yöntemler bulma arayışındaydı. Fakat rejimde işler karışıkça, Vertov için bu konu o kadar yapış yapış olur ki, 'Kameralı Adam'ı reddetmesi gerekir, ki bu da akıl

Another work in the exhibition 'I'm an Eye, A Mechanical Eye', that watches the city is one of Burçak Bingöl's early works *Broken City*, 2006. In this photograph, we see a guerilla installation Bingöl did in New York. Finding an aesthetic in the broken ceramics pieces, she places them on a trash bin in the city with the magnets she placed on them. By watching the city she detects the broken dreams of a big city and of her own. On the one hand, there is an intervention to the city; on the other hand, there is the feeling of being watched by the city. Due to the guerilla nature of the work, Bingöl comes up with different strategies: like realizing this installation in a hurry at the break of dawn and using her camera for bringing this temporary moment to our day.

In Dziga Vertov's film 'Man with a Movie Camera', we see a filmmaker who wanders around with his camera, observes and records almost anything. With his heavy camera and tripod emblematic of his times, this strange character is Vertov's attempt to put himself in the documentary. In 1929, Vertov shoots this film that is extremely avant-garde and ahead of its time and that will be taught at film schools almost 50 years later. The man behind the camera shrinks and grows, he can see the details that we cannot see and his eye may possess different visions than the human eye. In his writings on Kino-Eye, Vertov makes the declaration "I'm an Eye, A Mechanical Eye".² Beyond being the man with the movie camera, he is the man with the 'camera eye'. To Vertov, the camera is an extension of the body and whatever the eye of the cameraman selects to see, it records. The phonetic similarity of the words 'I' and 'eye', indicates the link between the identity of the person behind the camera and the observed subjects. In the Turkish version of the sentence, the semantic proximity of the words 'göz (eye)' and 'oda (room)', highlights the fact that we cannot think of camera, which again means room in Latin languages, and our organ of sight as separates.

Ahmet Elhan attends a screening of 'Man with a Movie Camera' at a museum with his still camera. Behind the seats reserved for the audiences, he records the film frame by frame. Later, he assembles the selected frames of these photographs in different compositions. The composition number 009 from the series *A Man with a Still Camera*, 2019 on view at the exhibition, is of two parts. The frames that are on the upper part of the composition refer to the culture of film and the techniques surrounding it. Our eye makes an inevitable comparison of this way of seeing to the computer screen on the lower part. The tabs on the YouTube page and the transparency of our digital beings are not overlooked. Elhan directs us to consider the changes in our ways of seeing. The screening at the museum is digital and it is almost impossible to experience this film on a filmstrip as it was created in the first place.

Vertov was hired to shoot a propagandistic documentary in a film industry that was under the surveillance of Soviet Union. Parallel to the visionary positioning of the first years of Soviet Union, he was in search of new ways of self-expression. Yet when things went rouge at the regime, for Vertov the situation got sticky and he was forced to denounce 'Man with the Movie Camera' which in return affected his mental health.³



Burçak Bingöl

Broken City / Şehir Kırığı, 2006

Fine Art Print On Hahnemühle Paper / Hahnemühle Kağıt Üzerine Fine Art Baskı

76 x 98.5 cm

Ed. 5 + 2 A.P.



Burçak Bingöl

Follower, 2017

Ceramics, metal / Seramik, metal

35 x 13 x 10 cm

Produced for the 15th Istanbul Biennial: *a good neighbour*

15. İstanbul Bienali: *iyi bir komşu için* üretilmiştir



Elmas Deniz

The Background / Arkaplan, 2014

Video-slide show, compiled photos and poetry

Video-slayt gösterisi, fotoğraflar ve şiir

14'49"

Ed. 5 + 1 A.P.

**"Bundan sonra bulunuşu bir arkaplandan ibaret.
Artık içinde değil, ziyaretçileriniz."**

*"From now on (your) presence is a background only.
They are not part of you anymore but (your) visitors."*

sağlığını hayli etkileyen bir durum olur. ³Aslında avangardlığı, hiç kullanılmayan teknikleri ilk defa kullanması ve montajları, yaratıcılığı için birer hayatta kalma yöntemi olarak da görülebilir. Günümüzde, Türkiye ve başka coğrafyalarda sanatsal üretim içinde bulunan insanlar için hem bir dert ortaklığı yaratır hem de bir umut ışığı olur. Vertov'un kamerayı vücudundan ayrı görememesi, kendi güncel yaşantımızı düşündüğümüzde elimizdeki telefonun kamerasıyla yaşıyor olmamıza çok benzer. Siborg varlığımız gerçekliğimize yeni bir katman ekler, görme biçimlerimiz doğrudan etkiler. Birçok anı, görüntüyü ve hatta kendi suretimizi bile elimizdeki küçük ekrandan deneyimlememize sebep olur. Elmas Deniz *Arkaplan*, 2014 adlı işini yapmadan bir sene önce "selfie" kavramı daha yeni ortaya çıkmaya başlamış ve yılın kelimesi seçilmiştir. Deniz, kısa bir şiirin eşlik ettiği bilgisayar estetikli bu slayt gösterisi için tanıdıklarından doğa manzaraları önünde çekildikleri fotoğrafları ister. Fotoğraf makinesine olan kolay ulaşımımız üzerinden turistik takıntılarımız ve hatıra yaratma arzularımızın bir okumasını sunar. Elimize kelimenin tam anlamıyla yapışan bu teknoloji, doğa ile aramıza girmekte onunla olan ilişkimizde doğayı selfielerimiz ve Instagram fotoğraflarımız için sadece bir arka plan haline sokmaktadır.

Vertov'un kamerasıyla olan organik ilişkisinde kamera, montaj sayesinde doğal bir gözün göremeyeceği anlatılar ve hatta gerçeklikler yaratabilir. Üst üste çekim, 'dutch angle (eğilim çekim)' gibi kendi dönemi için komplike ve içerik açısından avangard olan tekniklikleri ilk defa kullanır. Bu yeni anlatı ve gerçeklik yaratma çabasının ardındaki kurgusallığı kırarak, anlatı dışı bir film üretme isteği ve hatta takıntısı yatar.⁴

Janet Bellotto su üzerine olan araştırmasını montaj sayesinde yarattığı yeni gerçekliklerle izleyiciye aktarır. *Slow Decline*, 2013 isimli videosunda suyun kaldırma kuvveti ve yer çekimi arasında kalmış ne tam batabilen ne tam suyun yüzüne çıkabilen bir kadın vücudu vardır. Bellotto, kameranın kendisini su gibi kullanır, gördüğümüz açının içinde olduğu akış, bir batıp bir çıkması, suyun kendi hareketinin mimesisidir. Su ve yavaşça düşen beden arasındaki çekişmenin kamera ile gösterimi, ancak Vertov'un bahsettiği montaj sayesinde mümkündür. Bakışın akışta olması durumu ortaçağa ait Arap görme teorilerinin hayal gücü üzerine kurulu oldukları için her zaman akışkan olduklarını da hatırlatır.

Bellotto'nun *Transcribing the Impermeable Wall*, 2013 isimli ışıklı kutusunda ise suda saklı olanları görürüz. Sanatçı, İstanbul'daki Büyük Londra Otel'inde kaldığı odanın fotoğrafını çeker. Odadaki diğer beklenmedik eklentilere, örneğin masanın üzerinde duran buruşturulmuş arabaya, ek olarak odanın duvarlarını su ile yer değiştirir. Bu bariz montajda, odaya dair görünür olmayan tarihi izlerin duvara yaptığı baskı ve yüzeyde yarattıkları gerilim her an patlamaya hazır bir camın arkasındaki su ile temsil edilir.

Türkçe ve Fransızca gibi dillerde 'kamera' video ya da film çeken bir makineyi temsil eder. Fotoğraf için fotoğraf makinesi veya 'appareil de photographie' (fotoğraf cihazı) kelimeleri kullanılır. Makine olma durumu dilin içine işlemiştir. İngilizce

In fact, Vertov's avant-garde stance, his use of certain techniques for the first time and his montages can be seen as a survival strategy for his creativity. His work then serves both as a confidant and as a silver lining for those producing art in Turkey and elsewhere today. When we think about our own life, camera's connection to Vertov's own body is reminiscent of how we live with the cameras of smartphones. Our cyborg being adds a new layer to our reality and directly affects our ways of seeing. It causes us to experience many moments, images and even our own selves on a small screen we hold in our palms. A year before Elmas Deniz created *The Background*, 2014, the concept "selfie" has just become popular and was chosen as the word of the year. For this slide show accompanied by a short poem, Deniz asks her acquaintances for their photos taken in front of natural landscapes. Thinking of our easy access to cameras, it offers a reading of our touristic obsessions and desires to make memories. This technology that we literally carry everywhere, interferes in our relationship with nature and sees it only as a backdrop to our selfies and Instagram posts.

In Vertov's organic relationship with the camera, the latter can create, through montage, narratives and even realities that are inaccessible to human eye. Vertov uses techniques that are complicated and avant-garde for his times, like double exposure or Dutch angle. Behind his attempt to create a new narrative and a new reality lies the wish of or an obsession with creating by breaking the storyline, a film that is non-narrative.⁴

Janet Bellotto narrates her research on water through the new realities she creates by montage. In her video work, *Slow Decline*, 2013 a female body is stuck in between the buoyancy of water and the gravity - she can't fully sink deep or float above the water. Bellotto uses the camera itself like water. The flow of the camera's angle, its movement in and out of the sea, is a mimesis of water. The depiction of the tension between the water and the slowly falling body is only possible through the editing Vertov mentions. A gaze in flux reminds us of Arab theories of seeing from the medieval times, in which the vision always retains its fluidity as it's based on imagination.

In Bellotto's lightbox *Transcribing the Impermeable Wall*, 2013 we see what is hidden underwater. The artist photographs her room at Grand Hotel de Londres in Istanbul. In addition to the other unexpected items, like the crumpled car on the table, she replaces the walls of the room with water. In this obvious montage, the pressure applied by the invisible traces of history on the walls and the tension they add to the surface, is depicted as a sea behind a glass wall that might crack anytime.

In some languages including Turkish and French, 'camera' only represents a machine that can shoot videos or film. Words like 'fotoğraf makinesi' (photography machine) or 'appareil de photographie' (photography device) are used for photography. The connection to the machine is then embedded in the language. In other languages like English camera is a device for both photography and for video. Early photographs are



Janet Bellotto
Transcribing the Impermeable Wall, 2013
Lightbox / Işıklı Kutu
90 x 120 cm
Ed. 3 + 1 A.P.



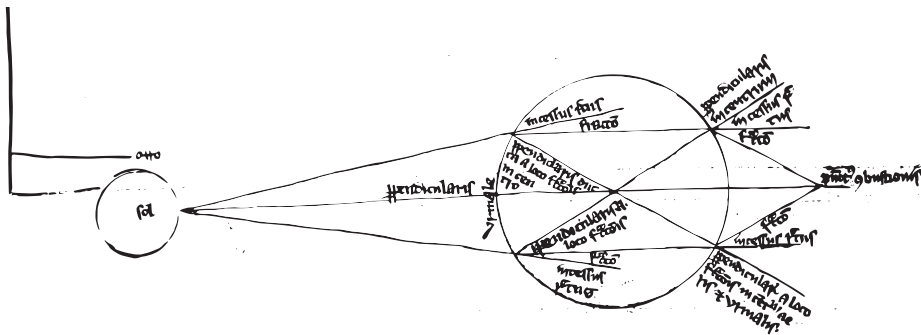
Janet Bellotto
The Slow Decline, 2013
Video
07'10"
Ed. 5 + 1 A.P.

dahil bazı dillerde ise kamera hem fotoğraf hem de video çekmek için kullanılan bir alettir. Aslında ilk fotoğraflar kısıtlı deklanşör hızından ötürü birer hayalet film gibidir. Diğer yandan ilk filmler, Yusuf Huysal'ın kataloğa eşlik eden, Pedro Gómez-Egaña, Ahmet Elhan ve Begüm Yamanlar'ın işlerini incelediği yazısında bahsettiği Eadweard Muybridge denemelerinde olduğu gibi, fotoğraf sekanslarını yan yana düşünülmesidir. Günümüzde ise video veya film işler güncel sanat dağarcığımızda artık 'moving image' yani hareketli görüntü olarak geçerken, Iphone'umuzla hareketli fotoğraflar çekebiliyoruz.

Video ve fotoğraf arasındaki geçişi Begüm Yamanlar'ın *Sahne*, 2019 işinde çok açık bir şekilde görürüz. 2018 yılında gerçekleştirdiği aynı isimli videosunda parça parça fotoğraflardan dönüşen ve içeriksel olarak da bir döngü içinde olan anlatıyı izleriz. Tahrip olmuş bir tiyatro sahnesini kendi hafızasının devinimleri içinde kaydeder. 'Bir Gözüm Ben, Mekanik Bir Göz' sergisinde videonun karelerinden yarattığı fiziksel bir versiyonu ise fotoğraf ve film mecraları arasındaki geçişi bir adım daha öteye taşır, lineer anlatıyı sekteye uğratar.

Serginin film ve fotoğraf tarihi ile bağlantısı kuran bir diğer çalışma da Pedro Gómez-Egaña'nın *The Sallie Gardner Illusion*, 2018 isimli videosudur. Teknolojinin bize verdiği görüntü algısının ve bizim kendi algımızın gerçekliğinin birbiriyle yarıştığı bu iş, Huysal'ın yazısında okuyacağınız üzere Muybridge'e şapka çıkarırken, günümüzde ivmeyle çoğalan görüntü kalabalığına da dokunur.

Optik ve görme teorilerinin 11. yüzyılda ilk ortaya çıktığı Arap dünyasında görmek, tasvir edilemeyen bir tanrı inancı üzerinden hayal etmekle paralel olarak düşünülür.⁵ Bir yandan da görülen şey yakında olduğu için görme duygusu dokunmakla elele gider.



Roger Bacon'ın *De multiplicatone specierum*'dan optik çizimi / Optics from Roger Bacon's *De multiplicatone specierum*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Optics_from_Roger_Bacon%27s_De_multiplicatone_specierum.jpg

like ghost films due to the camera's slow shutter speed. Early films are a result of a process of thinking frames as sequences, as it is in the experiments of Eadweard Muybridge, which is explained in-depth in Yusuf Huysal's text at the catalog looking into the works of Pedro Gómez-Egaña, Ahmet Elhan, and Begüm Yamanlar. Today, while film and video are referred to as 'moving image' in the vocabulary contemporary art, we can take live photographs on iPhones.

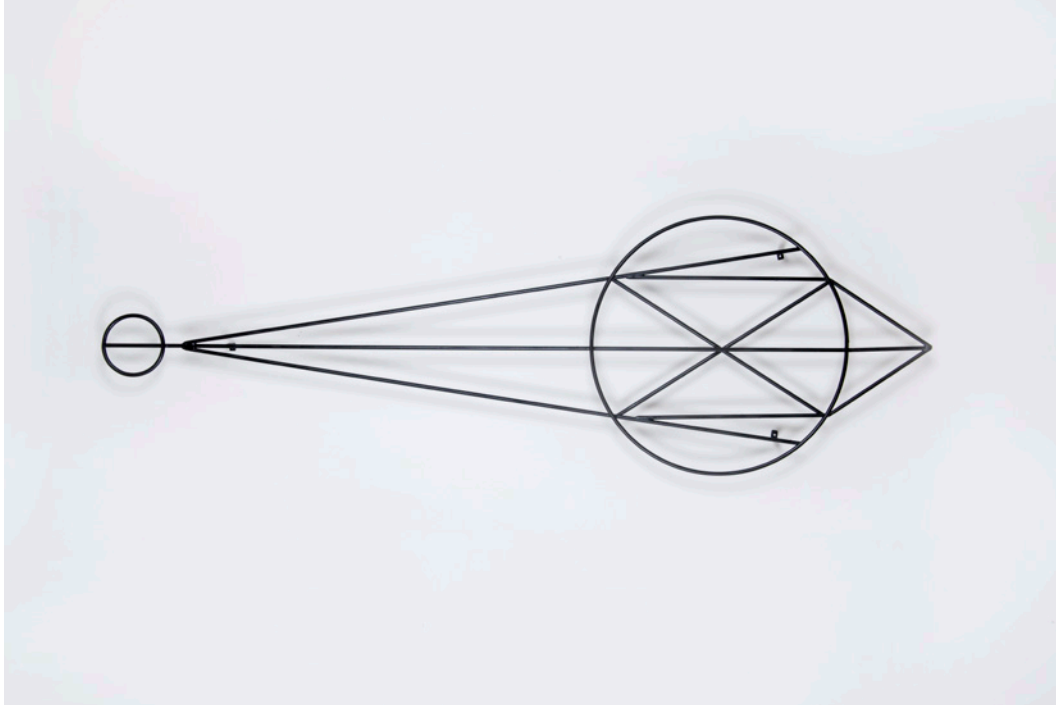
The transitions of video and photographs are very clear in Begüm Yamanlar's *The Scene*, 2019. In her video work with the same title from 2018, we watch a narrative that morphs from pieces of photographs and that is contextually in a cycle. She records the ruins of a theatre scene like the motions of her own memory of it. In the exhibition 'I'm an Eye, A Mechanical Eye', the video's physical version that is produced with selected frames, takes the transition between the mediums one step forward, disrupts the video's linear narrative.

Another work in the exhibition that draws a link to the history of film and photography is *The Sallie Gardner Illusion*, 2018 by Pedro Gómez-Egaña. The work in which the perception enforced by technology is racing our own perception of reality, paying homage to Muybridge as you'll read in Huysal's text and that refers to the accelerated image production in our days.

When the theories on optics and seeing first emerged in the 11th century in the Arab world, seeing was considered as parallel to imagining as a result of the idea of a god that cannot be depicted.⁵ Furthermore, since what is seen is close by, the sense of sight used to go hand in hand with the sense of touch. The eye's relationship with the seen object or the landscape was more intimate, subjective and intrinsic. Yet in the 19th century new, imperialist ways of seeing emerged that are obsessed with looking into the horizon and seeing infinite distances.⁶ Later in time, our vision was politically shaped through television and media channels, while today an algorithmically programmed way of seeing that is quite limited is imposed on us through social media but more specifically through Instagram. Maybe a cleaner and clearer way of seeing lies in these ancient theories.

In her *A Refraction of Histories*, 2018 Heba Y. Amin makes a sculpture of a diagram from the first known book on optics by the 11th-century Arab scientist Ibn'el Haytam. Western art and science were introduced to this diagram through the notes of the medieval English thinker Roger Bacon. However, Bacon fails to give reference to the diagram's original source. Even though the canonical theories on seeing in Western art history, especially the perspective, are associated with Renaissance argue the opposite, they cannot be separated from the science of the Arab world. According to Amin, this claim can only be seen as the refraction of histories.

The instinct of reversing the colonizing gaze is present in Amin's video installation *The Pupil of The Mosquito's Eye*, 2016. For her long-term project, *The Earth is an Imperfect Ellipsoid*, Amin embarks on a journey through North and West Africa that



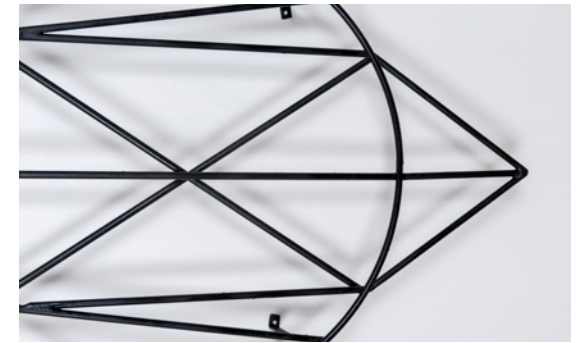
Heba Y. Amin

A Refraction of Histories, 2018

Iron, powder coated / Toz boya ile kaplı demir

200 x 65 x 6 cm

Ed. 3 + 1 A.P.





Heba Y. Amin

The Pupil of The Mosquito's Eye, 2016

Video

4'20"

Ed. 5 + 2 A.P.

Görülen obje veya manzara ile daha samimi, öznel ve içsel bir ilişki vardır. Ancak 19. yüzyıldan itibaren, ufka bakmak, sonsuz bir uzağı görmek ile takıntılı daha emperyalist görme biçimleri ortaya çıkar.⁶ Daha sonrasında görme biçimimiz televizyon, medya kanalları üzerinden politik olarak şekillenirken, şimdilerde ise sosyal medya ve özellikle Instagram bize çok kısıtlı ve algoritmalarla programlanmış bir görme biçimi empoze eder. Belki de daha temiz bir görme yöntemi, eski teorilerde yatmaktadır.

Heba Y. Amin, *A Refraction of Histories*, 2018 işinde 11. yüzyıl Arap bilimci Ibn'el Haytam'ın bilinen ilk optik kitabından bir şemayı heykelleştirir. Batı sanat ve bilim tarihi bu diyagram ile İngiliz Ortaçağ düşünürü Roger Bacon'ın notlarıyla tanışır ancak Bacon bu şemayı nereden aldığına dair bir referansta bulunmamaktadır. Batı sanat tarihindeki görme teorileri, özellikle Rönesans ile birlikte düşünülen perspektif, her ne kadar aksini iddia etse de Arap biliminden ayrı düşünülebilecek durumda değildir. Amin'e göre bu iddia ancak tarihlerin kırılması olarak görülebilir.

Kolonileştiren gözü tersine çevirme güdüsü Amin'in *The Pupil of The Mosquito's Eye*, 2016 işinde kendini gösterir. Uzun dönemli projesi *The Earth is an Imperfect Ellipsoid* için Amin, 11. yüzyılda Endülüs'te yaşayan Al-Bakri'nin 'Kitab al masalik wa-l-mamalik' kitabında çıktığını iddia ettiği, fakat hiç gitmediği Kuzey ve Batı Afrika seyahatine çıkar. Afrikalı kadın bedenini fazlasıyla egzotik gören bu kitabın rotasında 5 ay süren bu seyahatte, Amin Mısırlı bir kadın olarak birçok zorlukla karşılaşır, vize sürecinde ve ülke sınırlarında her daim izlendiğini hisseder. Bu seyahat boyunca kolonyal bir göz olan, arazi ölçüm aracı teodoliti bir kamera gibi kullanır. Emperyalist güçler tarafından Afrika'daki boş arazilere bakan ve buraya neler yapabiliriz diye soran bir göze işaret eden bu aletin önünde ve arkasında Mısırlı kadın bir sanatçı olduğunda oluşan gerilimler ve sorular ekrana yansır.

Amin'in deneyimlediği izlenme durumu günümüzde büyük şehirler ve elektronik cihazlarımız bağlamında kamera ile olan ikircikli ilişkimize de göndermede bulunur. Burçak Bingöl'ün sergide iç mekana taşınan *Follower*, 2017 işleri kamera ile olan bu tekinsiz ilişkimize bakar. Bize durmadan izlenme ve kaydedilme durumunu hissettiren tehditkar bakışlı kameraları, Beyoğlu'ndan topladığı çiçeklerle donatarak süslü birer obje haline getirir. İzleyeni izler hale, izleneni ise izleyen hale sokar.

Pedro Gómez-Egaña, *3 Months of Greenwich*, 2018 adlı işinde aynı yıl Zilberman Gallery'nin Berlin'deki galeri mekanında gerçekleşen 'The Common Ancestor' sergisindeki *The Chariot of Greenwich*, 2013 işinin üç ay sonunda biriken kalıntıları fotoğrafıyarak hayalet bir video oluşturur. George Lancaster isimli İngiliz bir mühendisin İkinci Dünya savaşı sonrası, M.Ö.2600'da Çin'de icat edilmiş her daim güneyi gösteren araba şeklindeki pusulasını yeniden yorumlar. Hiçbir belgeye dayanmayan bu yorumlama, Greenwich'in baş meridyen olarak kabul edildiği o günlerde, Batı teknolojisinin Doğu karşısındaki üstünlüğünü iddia etmektedir. Gómez-Egaña, bu retoriği bozmak amacıyla yaptığı araba ise kendi kendini imha edercesine talaşlarını döker.

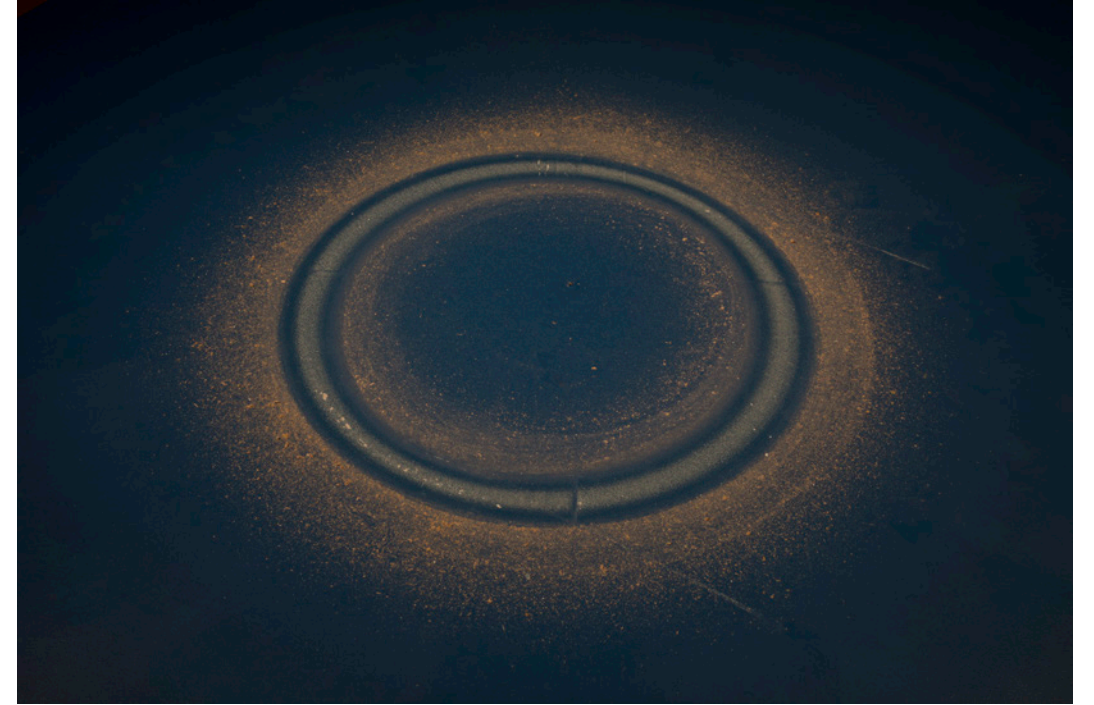
the 11th century Andalusian Al-Bakri claims to have visited in his book 'Kitab al masalik wa-l-mamalik'. Following the route of this book exoticizing the female African bodies, during this 5 months long journey as an Egyptian woman, Amin faces many challenges, she feels watched and surveyed in the visa processes as well as at the customs. She uses the land surveillance device, a colonial eye, theodolite as her camera. Tensions and questions arise when a female artist from North Africa is in front or behind the device that symbolizes the eye of the colonizing powers looking at the vast empty lands of Africa and imagining what can be built on them.

The feeling of being watched as experienced by Amin invokes the ambivalent relationship we have with camera in the context of metropolitan cities and our electronic devices. Burçak Bingöl's *Follower*, 2017 works, moved back to indoors for this exhibition, looks at the uncanny state of cameras. With the flowers and plants she collects from Beyoğlu, Istanbul she decorates these cameras whose threatening gazes reminding us of the state of being watched and recorded, she turns them into ornamented objects. The watcher becomes watched, while the observed becomes the observer.

In his *3 Months of Greenwich*, 2018 Pedro Gómez-Egaña creates a ghost video in the photograph of the remnants of his installation *The Chariot of Greenwich*, 2013 as part of his solo show 'The Common Ancestor' at Zilberman Gallery-Berlin. After the WW2, George Lancaster, an English engineer, reinterprets a chariot invented in 2600 BC China, a compass that always points the South. This interpretation with no solid ground alleges the superiority of the Western advancement in technology over the East, during the days that Greenwich was accepted as the prime meridian. The chariot, created by Gómez-Egaña in order to reverse this rhetoric, crumbles into pieces as if aiming for self-destruction.

The anatomic structure of our eye is very mechanical, yet our perception is not as much. The muscular movements of the eye want to step outside the static idea of the glance.⁷ A restless eye yearns for the moving image. Vertov almost naturally captures this movement and the state of restlessness in his bouncing, documenting aesthetics. The selection and editing process of the camera is not different from the experience of a curator. In the contemporary art world and society that is ocularcentral, that social and political questions connected to the camera and the eye still remains unanswered, the eye and the glance are still not liberated. Through this catalog and the already and newly produced works by the artists in the exhibition, 'I'm an Eye, A Mechanical Eye' aims to make these questions and problems, and the knowledge production around the topic, visible to the eye.

Aslında gözümüz anatomik yapısıyla fazlasıyla mekanik, ancak algımız hiç de öyle değildir. Gözün kas hareketi durağan bir bakışın dışına çıkmak ister⁷, yerinde duramayan bir göz fikri, hareket eden görüntüye açtır. Bu hareketi ve yerinde duramamak durumunu, Vertov zıplayan belgesel estetiğinde adeta doğal bir şekilde yakalar. Kameranın seçmesi, montajlaması ve değiştirmesi, küratörlük deneyiminden pek de farklı değildir. Gözsel merkezci güncel sanatta ve toplumda, kamera ve göze bağlı sosyal ve politik sorular halen tam olarak cevaplanmamış, göz ve bakış serbestliğine halen ulaşamamıştır. 'Bir Gözüm Ben, Mekanik Bir Göz' bu soruları ve sorunları tekrardan gündeme taşıyıp, konuya dair bilgi üretimini sanatçıların önceden üretilmiş ya da yeni işleri ve bu katalog üzerinden görünür kılmaya çalışır.



Pedro Gómez-Egaña

3 months of Greenwich, 2018

Digital print on cotton paper

Pamuklu kağıt üzerine dijital baskı

85 x 120 cm

Ed. 5 + 2 A.P.

Atlar ve Kameralar Üzerine Birtakım Düşünceler

| Yusuf Huysal

Ünlü sanayici Lelan Stanford, fotoğrafçı Eadweard Muybridge ile 1870'lerde bir işbirliği başlatarak dönemin tartışmalı konularından 'desteksiz transit' teorisini tek seferde ve sonsuza dek kanıtlayacak bir fotoğraf serisi ısmarlar. Bir atın süratli ve dörtnal hareketleri esnasında her dört ayağının birden yerden kesildiğini varsayan teori, Muybridge'in Occident ve Sallie Gardner isimli atlar ile çektiği fotoğraflar sayesinde kanıtlanırken, bulgular binicilik çevrelerinden çok daha uzağa yol kat ederek sanat ve bilim dünyalarını etkiler.⁹

Muybridge'in hareketi durdurarak, görüş ve gerçeklik arasındaki o zamana dek sarsılamaz olan başa bir darbe indiren fotoğrafları, insan gözünün eksikliklerini ortaya çıkarır ve sanattaki geleneksel zaman ve mekan tasvirlerini sekteye uğratır. Klasik resimde asırlardır kullanılan 'uçan dörtnal'ın ya da koşan bir atın dört bacağı açılmış şekilde resmedilmesinin, artık geçerliliğini yitirmesinin yanı sıra, Degas gibi ressamlar gerçeğe ya da kameranın gördüğü gerçekliğe daha da yaklaşmak için fotoğrafları incelerler.¹⁰ Enstantane fotoğrafın bilimsel doğruluğu, kısa süre içinde resimdeki kompozisyon ve renk kullanımından, perspektif ve dokunun uygulanmasına kadar nüfuz edecektir. Ancak herkes, gözle görülemeyen bir gerçekliğe koşulsuz bir şekilde sarılmaya istekli değildir.

İngiliz sanat tarihçisi Aaron Scharf şöyle yazar: "Muybridge'in kamerasının insan gözünden daha fazla ve daha farklı 'gördüğünü' öne süren bazıları, bu fotoğrafları yanlış, hatta sanata aykırı olarak nitelendirdiler".¹¹ Fotoğrafın sanatsal ifadeyi köreltme potansiyelini fark edenler arasında, fotoğrafı "sanatın ölümcül düşmanı" olarak yaftalayan Baudelaire de bulunur.¹² Paul Valéry, fotoğraf heveslisi Degas'nın bile "ressamın fotoğraftan ne öğrenmemesi gerektiğine" duyarlı olduğunu yazar.¹³ 'Uçan dörtnal' gerçeğin hatasız bir temsili değilse de, hareket ve hızı aktarmak için daha iyi bir yöntem değil midir? Fütürist ressam Umberto Boccioni, 1910 tarihli Teknik Manifestosu'nda fotoğrafın özlüğüne inananların inadına, bir atın "dört değil, yirmi bacağı" olduğunu ilan eder.¹⁴

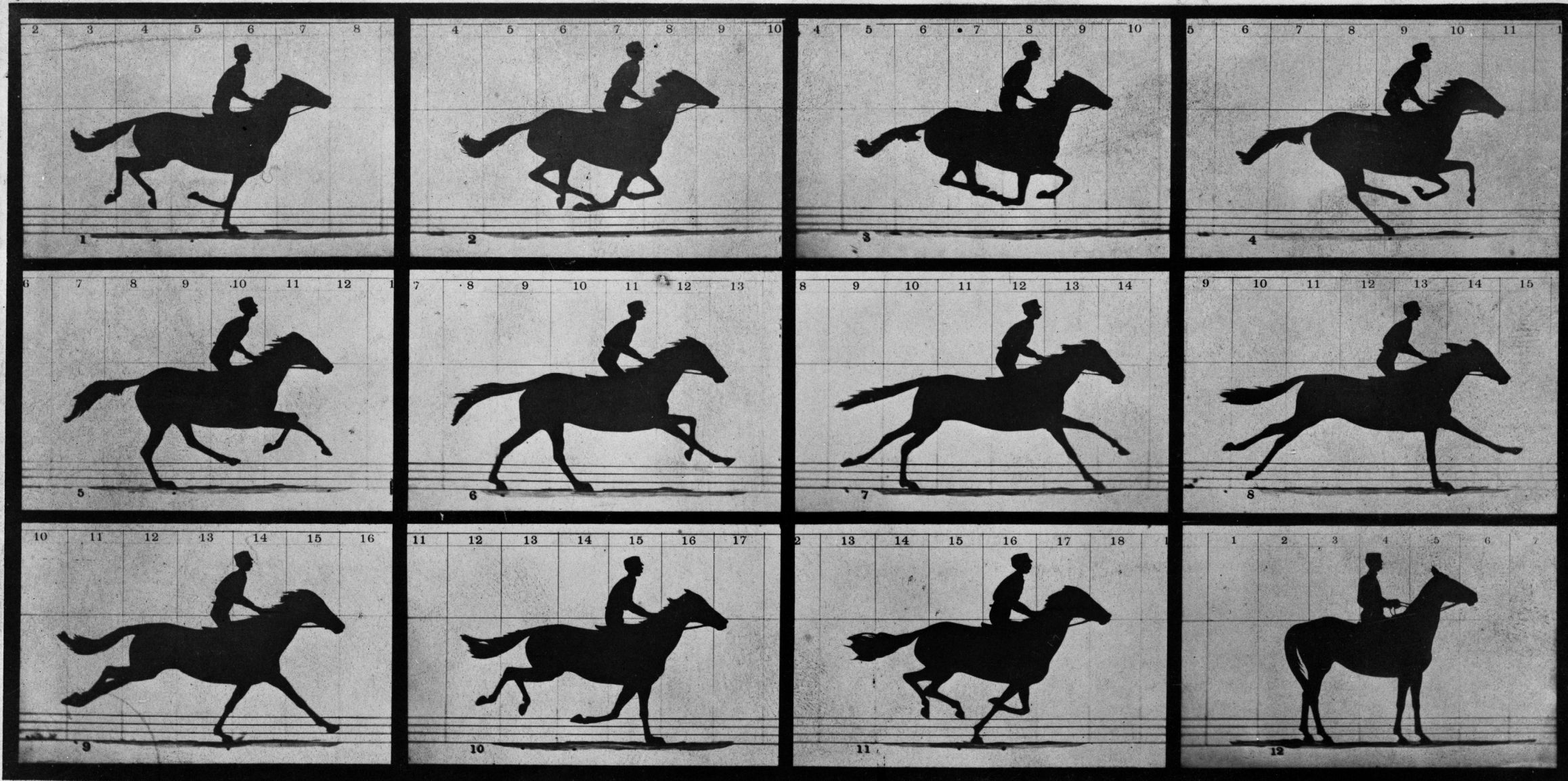
Some Thoughts On Horses and Cameras

| Yusuf Huysal

In the 1870s, the industrialist Lelan Stanford commissioned Eadweard Muybridge with producing a series of photographs that would once and for all settle the question surrounding 'unsupported transit' - the (then-hypothetical) theory that a horse becomes completely airborne by lifting all four of its feet mid-stride.⁸ The photographs Muybridge took of the horses Occident and Sallie Gardner proved this to be the case in both principal gaits, the trot and the canter, though the findings were to have an impact beyond equestrian circles, galloping headlong into the worlds of art and science.⁹

By severing the hitherto unshakable link between sight and reality, Muybridge's stop-action photographs had revealed the shortcomings of human eyesight and disrupted the traditional depictions of time and space found in art. Not only was the 'flying-gallop', the classical rendering of the cantering horse with all four legs outstretched, now abandoned since it was proven incorrect, but painters like Degas studied the photograph to attain a closer semblance of truth - or the truth as seen by the camera.¹⁰ Soon the scientific veracity of the instantaneous photograph would come to dictate the very fibre of painting, from the use of composition and tone to the application of perspective and texture. But not everyone was willing to make the leap of faith and embrace the unseen with total abandon.

As the British art historian Aaron Scharf writes: "Muybridge's photographs were believed by some to be false and a deception for art, on the grounds that (ironically) his cameras 'saw' too much and too differently from the human eye".¹¹ A group of artists had come to realise the photograph's potential to blunt artistic expression, with this view perhaps best epitomised in Baudelaire's famous denunciation of the photograph as "art's mortal enemy".¹² Even the enthusiastic Degas, writes Paul Valéry, was sensitive to "what the painter must be careful not to learn from it".¹³ Granted, the 'flying-gallop' was not an accurate representation of reality, but was it not



Copyright, 1878, by MUYBRIDGE.

MORSE'S Gallery, 417 Montgomery St., San Francisco.

THE HORSE IN MOTION.

Illustrated by
MUYBRIDGE.

AUTOMATIC ELECTRO-PHOTOGRAPH.

"SALLIE GARDNER," owned by **LELAND STANFORD**; running at a 1.40 gait over the Palo Alto track, 19th June, 1878.

The negatives of these photographs were made at intervals of twenty-seven inches of distance, and about the twenty-fifth part of a second of time; they illustrate consecutive positions assumed in each twenty-seven inches of progress during a single stride of the mare. The vertical lines were twenty-seven inches apart; the horizontal lines represent elevations of four inches each. The exposure of each negative was less than the two-thousandth part of a second.

Bu ışıkta izlendiğinde, Pedro Gómez-Egaña'nın tek kanal videosu 'The Sallie Gardner Illusion' Muybridge'in öncü serisini güncel bağlamda tekrardan düşünerek, başlattığı ateşli tartışmalara gönderme yapar. Gómez-Egaña'nın teknoloji çağının bir meyvesi olan atı, bir motor yardımıyla fırlıdak gibi dönen, metalik ve seri-üretim kitsch bir objedir. Modern kameranın bile tam olarak yakalayamadığı bir süratle ve içinde yaşadığımız zamanları simgeleyen bir solipsizm ile durmaksızın kendi etrafında döner.

Gómez-Egaña'nın karanlığa gömülü atı, üzerine aralıklarla çarpan ışık sayesinde anbean aydınlanarak, Muybridge'in fotoğraflarındaki sabit pozlardan oluşan hareket yelpazesini hatırlatır. Fakat Gómez-Egaña'nın isminde 'Illusion' [İllüzyon] kelimesini barındıran işi, Muybridge'in gerçeklik iddiasının aksi yönünü gösterir. Muybridge'in zincirleme aktive edilmiş bir seri kamera ile çektiği fotoğraflar, ancak daha sonra birleştirilip süregelen bir döngü oluştururken,¹⁵ Gómez-Egaña'nın videosunda belirip kaybolan devinim, göz kırpan bir ışık kaynağının yardımıyla tek ve sabit bir kamera ile tekrardan sahnelenir.

Kameranin hızlı deklanşörü atın dönüşünü kesik kesik görüntülerken, zihnimizin gözü objenin karanlıkta kaldığı kısa anlarda hareketin devamlılığını farz eder. "Devamlılığın bilinçaltında tamamlanması",¹⁶ ya da Walter Benjamin'in deyişiyle "optik bilinçdışı"¹⁷ tarafından varsayılması, Begüm Yamanlar'ın 'Sahne' isimli işinin de merkezindedir. Yamanlar'ın aynı isimli bir videosundan alınmış ve terk edilmiş bir binanın içini gösteren fotoğrafları, arka arkaya dizilmiş ışıklı kutuların içinde sergilenir.

Yamanlar'ın enstalasyonunun önünde istediği tarafa yürümekte serbest olan izleyici, gördüklerinden kendi olay kronolojisini düzenleyebilir, hatta birbirini takip eden statik imgeler dizgisinden ve filmin lineer kurgusundan sapabilir. 'Sahne' tek bir fotoğrafın hal değiştirmesine tanık olurken, kadraja sızan doğa unsurları görüntüdeki iç mekanın bir parçası olur. Yamanlar'ın tek tek editlenmiş fotoğrafları, film tekniğinin kökenlerine, özel efektler yaratmak için belirli karelere film şeridinin üzerinde elle düzenlemeler yapan George Méliès gibi öncülerini akla getirir.¹⁸

Erken dönem filmlerde kullanılan bu gibi görsel oyunlara her rastladığımızda, film disiplininin insan gözünün doğal yapısı, hızı ve zamana karşı hassasiyeti ile arasındaki ayrılmaz bağı hatırlarız. Bir saniyede birbirini takip eden 10-12 görüntüyü algılayabilen göz, bundan daha hızlı bir dizgeyi hareket olarak görür. Sinema filmleri için şu anki standart saniyede 24 kare olarak kabul edilse de, Peter Jackson ve James Cameron gibi günümüz yönetmenleri, hareketli görüntüye daha fazla dinamizm kazandırmak için son zamanlarda daha yüksek hızlarda denemeler yapmaya başladılar. Bu vesileyle de insan gözü ve filmdeki en doğru izdüşümü üzerine tartışmalar tekrardan gündeme geldi. Film, işlevini yerine getirebilmesi için gözü hareket (veya hareket illüzyonu) ile kandırması gerektiğinden, belki de insan olarak fiziksel benliğimize en yakın duran sanat dalıdır.

a better way to convey movement and speed? Flying in the face of the photographic purists, the Futurist painter Umberto Boccioni declared in his Technical Manifesto of 1910 that a running horse has "not four, but twenty legs".¹⁴

Seen in this light, Pedro Gómez-Egaña's single channel video loop 'The Sallie Gardner Illusion' gives a nod to Muybridge's seminal series and the fiery debate it sparked while re-imagining the work in the contemporary context. Gómez-Egaña's horse is a child of the age of technology, a metallic, mass-produced kitsch object that spins around itself with the aid of a motor. Its seemingly endless solipsism and frenzied velocity is emblematic of our times, too fast for even the modern camera to capture truthfully.

Submerged in darkness, Gómez-Egaña's horse is only made visible by intermittent flashes of light, evocative of the way Muybridge's photographs revealed disjointed instances in a stretch of time and a range of movement. The 'Illusion' in the title is telling since it harks back to the verisimilitude debate, hinting that the promise of truth pledged by the original experiment is here abandoned. While Muybridge had utilised a chain of consecutively activated cameras and only afterwards joined the photographs together to create a continuous cycle,¹⁵ Gómez-Egaña works with a single, stationary camera, recreating the proverbial cinematic flicker with the stutter of an extraneous light source.

As the fast shutter of Gómez-Egaña's camera peeks at the revolution of the horse in jumps and starts, our mind's eye infers continuity in its movement during the brief moments when the object is out of sight. This epistemic stopgap, whereby "continuity is assumed by a subconscious completion process"¹⁶ or in Walter Benjamin's formulation, by an "optical unconscious",¹⁷ is also central to Begüm Yamanlar's 'The Scene', comprised of a procession of light boxes that depict manipulated stills taken from a video of the same name. Yamanlar here disassembles the footage she shot of an abandoned building and allows the spectator to piece together the narrative of the sequence.

Free to walk any which way in front of Yamanlar's installation, viewers can create their own chronology of the events and even deviate from the linear presentation of film as a succession of static images leading up to one another. 'The Scene' shows the transmutation of a single shot, where the interior of an abandoned building is superimposed with images of nature and overgrowth gradually creeping into the frame. Yamanlar's individually edited stills hark back to the origins of the filmic medium and the work of pioneers like Georges Méliès, who would isolate certain frames and manipulate them by hand on the filmstrip to create special effects, multiple exposures and dissolves.¹⁸

Whenever we encounter visual tricks like these in early films, we are reminded of the inseparability of the medium to the speed of the human eye and its temporal sensitivity, which can process 10 to 12 consecutive images per second, with anything



Pedro Gómez-Egaña

The Sallie Gardner Illusion, 2018

Single channel video loop / Tek kanallı video loop

11'38"

Ed. 5 + 2 A.P.

İzleyicisinin fani sınırlarının aksine, film mecrasının kendi potansiyelini tüketmek için daha çok yolu var gibi gözüküyor. Dijital teknoloji ve her geçen yıl daha yüksek çözünürlük vaat eden pikseli kameralar sayesinde, görüntü ve hareketi kaydetmek için yeni yollar icat edildi ve ediliyor. Fakat, Tacita Dean gibi sanatçılar ve Christopher Nolan gibi yönetmenler geleneksel foto-kimyasal metotları kullanmaya devam ederek, filmin hala daha üstün bir dinamik renk aralığı ve görüntü çözünürlüğü sunduğunu öne sürüyorlar. Dijital görüntünün keskinliğini analog fotoğrafın sıkça bahsedilen 'samimiyeti'yle kıyaslayan teknik tartışmalar bir yana, Dean'e göre bu iki mecra, "farklı şekilde yapıldıkları, farklı şekilde görüldükleri" için "özlerinde farklıdır".²⁰

Ahmet Elhan'ın fotoğrafik kolajı 'A Man With a Still Camera', Dean'in deşindiği noktaya paralel olarak, dijital ve analog teknikler arasındaki gerilim ile ilgilenir. Elhan'ın işinin üst kısmı, sanatçının Dziga Vertov'un 'Kameralı Adam' filminin bir gösteriminde çektiği fotoğraflardan oluşur. Birbirinin yansıması olarak kümelenen 12 pozitif ve negatif kare, bir kontakt baskı kağıdını anımsatacak şekilde düzenlenmiştir. Bir fotoğrafçının kontakt baskı kağıdı üzerinden yaptığı inceleme ve seçme sürecini yeniden canlandırarak, Elhan bizi analog fotoğraf disiplinin özüne ve fotoğrafik baskı tekniğinin kimyasal doğasına götürür. Elhan'ın fotoğraflarına dikkatli bakarsak, yıkanmış görüntülerin arasında birbirinin karşıtı olan biri beyaz biri siyah iki kare görürüz. Bu ikiz kareler, belki de Elhan'ın film rulosundaki yanmış pozlardır ve bize film disiplinin her mağdur müridi tarafından çok iyi bilinen bu cilvesini hatırlatır. Ya da belki bu iki kare, erken dönem filmlerde silah atışı ve patlama efektleri yaratmak için film şeridinin arasına yerleştirilen monokrom karelere saygı niteliğinde okunabilir.

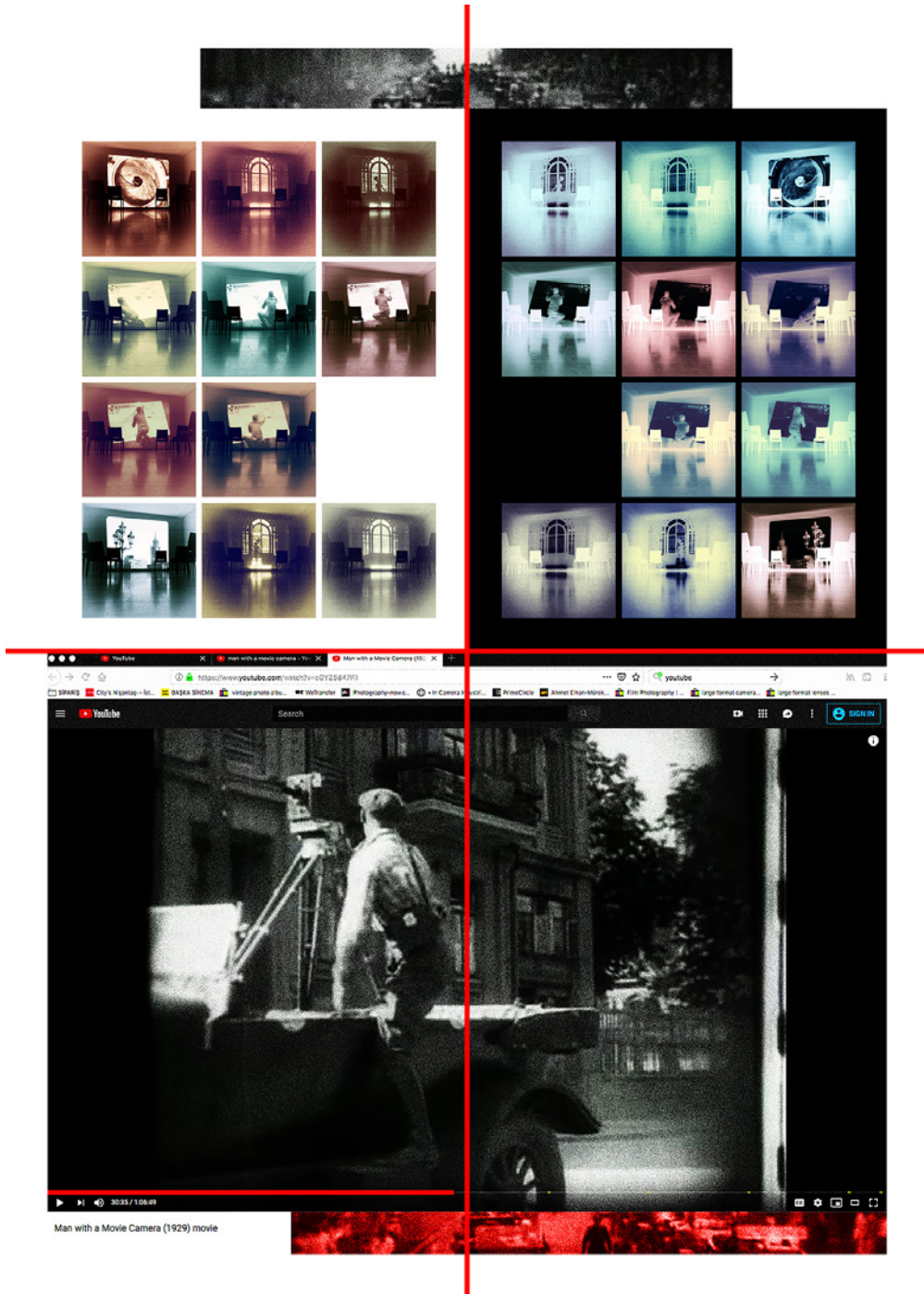
Kolajın alt bölümünde, Vertov'un filminden bir kareyi, filme adını veren kameralı adamın ekranda belirlediği duraklatılmış bir anı görürüz. Bir YouTube videosundan alınmış bu ekran görüntüsü, şimdiye kadar yaratılmış en popüler video paylaşım platformunun erişimine ve dijital görüntü tüketiminin ulaştığı doruk noktasına işaret eder. Seyir mekanizmalarına değinen kolajıyla Elhan, tek bir kompozisyonda farklı izleyici imgelerini bir araya getirir: Vertov'un filmindeki kameralı adam; film gösteriminin namevcut seyircisi; ve son olarak da, her şeyi gören eleştirel bakışı kameranın mekanik gözüyle birleşmiş, ekran dışındaki sanatçı.

faster registering as motion.¹⁹ While the accepted standard for motion picture films currently sits at 24 frames per second, contemporary filmmakers including Peter Jackson and James Cameron have recently begun experimenting in higher rates to add more dynamism to the moving image, reigniting once again discussions surrounding human eyesight and its approximation in film. Since, in order to work, film necessarily needs to trick the eye into perceiving movement, or indeed the illusion of it, it is perhaps the only artistic medium that is intrinsically connected to our physical limits as humans.

By contrast, the medium itself is seemingly far from being bounded by limits. A fundamentally new way of recording images and movement emerged with the advent of digital technology, whose pixelated cameras continue evolving towards ever-higher image resolutions. However, artists like Tacita Dean and filmmakers like Christopher Nolan continue using traditional photochemical methods, invoking the superior spatial resolution and dynamic range of film. But aside from the technical arguments which pit the oft-quoted 'warmth' of analogue photographs against the sharpness of the digital image, the two mediums are, according to Dean, "intrinsically different", since they are "made differently, seen differently".²⁰

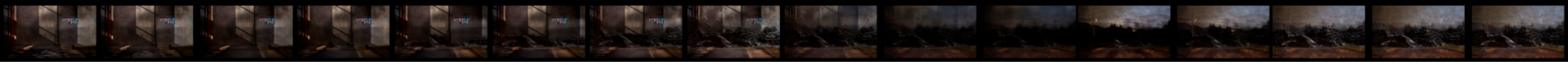
Ahmet Elhan's photographic collage 'A Man With a Still Camera' is engaged with this tension between digital and film, particularly in relation to Dean's point that the two mediums are made and seen differently. The upper quadrants of Elhan's work consist of a cluster of photographs the artist took at a screening of Dziga Vertov's silent film 'Man With a Movie Camera', arranged into 12 mirroring positive and negative frames that resemble a contact sheet. By essentially re-enacting the review and selection process a photographer makes on a contact sheet before deciding on the final print to be developed, Elhan points us towards the making of film photographs, the chemical nature of photographic processing and the physical properties of the medium. Peppered among the file and rank of photographs are two blank frames, one black and one white, which dovetail the twin pages. They're perhaps an overexposed frame in Elhan's roll - a caprice of the medium that any film photographer will be familiar with - or an homage to the use of monochromatic inserts in early films, which were spliced into the filmstrip to achieve effects like gunshots and explosions.

On the lower section of his collage, Elhan has placed a YouTube screenshot of Vertov's film paused at a moment when the eponymous cameraman is seen on screen. The details of the screenshot are significant since the website on view is the most popular video-sharing platform that has ever been created, representing the reach and culmination of digital image consumption. Elhan, whose collage is invested in issues of spectatorship, combines multiple iterations of the watcher in a single composition: the man with a movie camera inside Vertov's film; the absent viewers at the screening; and lastly, the artist off-screen, whose all-seeing, critical gaze has become one with the mechanical eye of the camera.



Ahmet Elhan
A man with a still camera, 2019
Pigment Ink Print / Pigment Baskı
70 x 50 cm
Unique





Begüm Yamanlar

Scene / Sahne, 2019

Transparency in Lightbox / Işıklı kutu içerisinde duratrans baskı

8,5 x 248 cm

Ed. 4 + A.P.



Kaynakça / Bibliography

¹ Çizgen, Engin. *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*. Haşet Kitabevi, 1987.

² Michelson, Annette, and Kevin OBrien. *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. [Sine-Göz] Univ. of California Press, 1984. / Michelson, Annette, and Kevin OBrien. *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. Univ. of California Press, 1984.

³ Yale University. (2015, Kasım 24). John MacKay: Dziga Vertov: Life and Work. <https://www.youtube.com/watch?v=wTcIIOrSICA>'dan alınmıştır. / Yale University. (2015, November 24). John MacKay: Dziga Vertov: Life and Work. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=wTcIIOrSICA>

⁴ Yale University. (2015, Kasım 24) / Yale University. (2015, November 24).

⁵ Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat: Doğuda ve Batıda bakışın tarihi* (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. / Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat: Doğuda ve Batıda bakışın tarihi* (Z. A. Yılmaz, Trans.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

⁶ Crary, J. (1992). *Techniques of the observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* [Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine]. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. / Crary, J. (1992). *Techniques of the observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

⁷ Belting, H. (2017).

⁸ Allain Daigle, 'Not a Betting Man: Stanford, Muybridge, and the Palo Alto Wager Myth', *Film History*, Vol. 29, No. 4 (Kış 2017), s. 112-130 (114). / Allain Daigle, 'Not a Betting Man: Stanford, Muybridge, and the Palo Alto Wager Myth' in *Film History*, Vol. 29, No. 4 (Winter 2017), pp. 112-130 (114).

⁹ Shawn Michelle Smith, *At the Edge of Sight: Photography and the Unseen* (Durham: Duke University Press, 2013), s. 75. / Shawn Michelle Smith, *At the Edge of Sight: Photography and the Unseen* (Durham: Duke University Press, 2013), p. 75.

¹⁰ Aaron Scharf, 'Painting, Photography, and the Image of Movement' *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 710 (Mayıs, 1962), s. 186-195 (186, 190). / Aaron Scharf, 'Painting, Photography, and the Image of Movement' in *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 710 (May, 1962), pp. 186-195 (186, 190).

¹¹ Scharf, s. 189. / Scharf, p. 189.

¹² Charles Baudelaire, *Révue Française* (Haziran 10-Temmuz 20, 1859), çev. Jonathan Mayne, *The Mirror of Art* (London: Phaidon Press Limited, 1955), s. 225. / Charles Baudelaire, *Révue Française* (June 10-July 20, 1859), trans. by Jonathan Mayne in *The Mirror of Art* (London: Phaidon Press Limited, 1955), p. 225.

¹³ Paul Valéry, *Degas, Manet, Morisot*, çev. David Paul (New York: Pantheon Books, 1960), s. 24. / Paul Valéry, *Degas, Manet, Morisot*, trans. by David Paul (New York: Pantheon Books, 1960), p. 24

¹⁴ Scharf'tan alıntı, s.95. / Quoted by Scharf, p. 195.

¹⁵ Scharf, s. 192. / Scharf, p. 192.

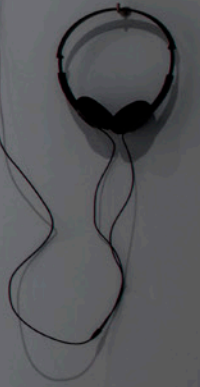
¹⁶ Scharf, s. 190. / Scharf, p. 190.

¹⁷ Walter Benjamin, 'A Small History of Photography [Fotoğrafın Kısa Tarihi]' (1931) *One-Way Street and Other Writings*, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter (London: New Left, 1979), s. 240-57 (243). / Walter Benjamin, 'A Small History of Photography' (1931) in *One-Way Street and Other Writings*, trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: New Left, 1979), pp. 240-57 (243).

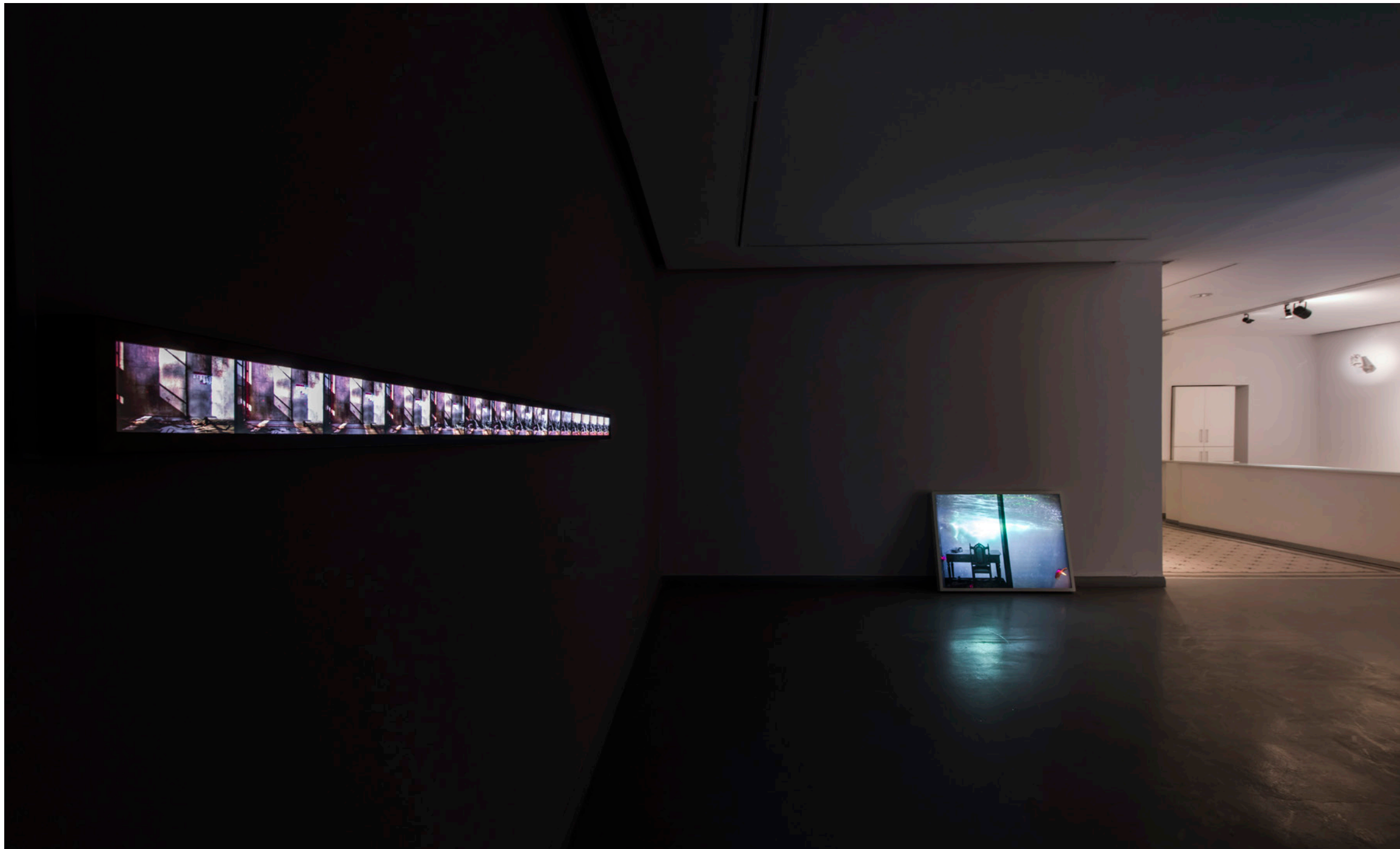
¹⁸ Rama Venkatasawmy, *The Digitization of Cinematic Visual Effects: Hollywood's Coming of Age* (Plymouth: Lexington Books, 2013), s. 60. / Rama Venkatasawmy, *The Digitization of Cinematic Visual Effects: Hollywood's Coming of Age* (Plymouth: Lexington Books, 2013), p. 60.

¹⁹ Paul Read ve Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film* (London: Butterworth-Heinemann, 2000), s. 24. / Paul Read and Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film* (London: Butterworth-Heinemann, 2000), p. 24.

²⁰ *FILM*'den alıntı, yönetmen Tacita Dean (London: Tate Publishing, 2011) / Quoted in *FILM*, dir. by Tacita Dean (London: Tate Publishing, 2011)















Heba Y. Amin (1980, Kahire) Berlin’de yaşıyıp çalışmaktadır. Amin’in sanatsal çalışmaları aralarında 10th Berlin Biennale for Contemporary Art (Berlin, 2018), Kunstpreis der Böttcherstrasse - shortlisted (Kunsthalle Bremen, 2018), MAXXI - Museo Nazionale delle arti del XXI secolo (Roma, 2018), Museum of Contemporary Art in Krakow (Krakow, 2018), A Rectilinear Propagation of Thought (Zilberman Gallery, Berlin, 2018), 15. İstanbul Bienniali (İstanbul, 2017), Karachi Biennale (Karachi, 2017), İki Şehir Arasındaki Mesafenin Gökbilimsel Tayini (Zilberman Gallery, İstanbul, 2017), Dak’Art Biennale (Dakar, 2016), Künstlerhaus Bethanien (Berlin, 2017), Museum of Modern Art in Warsaw (Warsaw 2016), 9th Forum Expanded Exhibition (64th Berlinale, Germany, 2014), IV Moscow International Biennale for Young Art (Moscow, 2014), WRO 15th Media Art Biennale (Wrocław, 2013) ve The New Museum (New York, NY, 2012) gibi bir çok uluslararası kurum bulunmaktadır. Heba Y. Amin’in, The British Museum da dahil olmak üzere özel ve kamusal koleksiyonun da parçasıdır.

Heba Y. Amin (b.1980, Cairo) lives and works in Berlin. Amin’s artistic work has been shown worldwide: 10th Berlin Biennale for Contemporary Art (Berlin, 2018), Kunstpreis der Böttcherstrasse - shortlisted (Kunsthalle Bremen, 2018), MAXXI - Museo Nazionale delle arti del XXI secolo (Rome, 2018), Museum of Contemporary Art in Krakow (Krakow 2018), A Rectilinear Propagation of Thought (Zilberman Gallery, Berlin, 2018), 15th Istanbul Biennial (Istanbul, 2017), Karachi Biennale (Karachi, 2017), An Astronomical Determination of the Distance Between Two Cities - solo (Zilberman Gallery, İstanbul, 2017), Dak’Art Biennale (Dakar, 2016), Künstlerhaus Bethanien (Berlin, 2017), Museum of Modern Art in Warsaw (Warsaw 2016), 9th Forum Expanded Exhibition (64th Berlinale, Germany, 2014), IV Moscow International Biennale for Young Art (Moscow, 2014), WRO 15th Media Art Biennale (Wrocław, 2013). and The New Museum (New York, NY, 2012). Heba Y. Amin is part of private and public collections, including The British Museum among others.

Janet Bellotto’nun (1973, Toronto) işleri, aralarında Pekin, New York, Toronto ve Venedik’in de bulunduğu çeşitli uluslararası kolektif, grup ve kişisel sergilerde gösterilmiştir. Bellotto, Dubai’de gerçekleştirilen “lokasyon” temalı 20. Uluslararası Elektronik Sanat Sempozyumu’nun (ISEA2014) sanat yönetmenliğini yapmıştır. Yakın zamanlı kişisel ve grup sergileri arasında Lifesaving (Zilberman Gallery, İstanbul, Türkiye 2016), Relation-Ships (Existence Doubtful) (MOCA, Londra, Birleşik Krallık, 2015) Art

Stays 13–13. Çağdaş Sanat Festivali (Ptuj, Slovenya, 2015), Yerçekimi Kalıntıları (Zilberman Projects, İstanbul, Türkiye, 2013), Aquatica (Harvey Nichols, Dubai, BAE, 2012), Joshua Treennial (Joshua Tree, ABD, 2012), Nile Blue (Red Head Gallery, Toronto, Kanada, 2011), The Lure (De Luca Art Gallery, Toronto, Kanada, 2011), 4. Uluslararası Performans Sanatı Sergisi (Nahdet Misr Galeri, Mokhtar Müzesi, Kahire, Mısır, 2011), 12. Kahire Bienali (Kahire, Mısır, 2010), Drowning Ophelia (Stratford Galeri, Stratford, Kanada, 2010), Point of Encounter (Tashkeel, Dubai, BAE, 2009), WAVE (The LAB, New York, ABD, 2008), Çiçe Karakter Bienali (KU Sanat Merkezi, Pekin, Çin, 2008), Dehisce (kkprojects, New Orleans, ABD, 2007) bulunur. Sable Adası’ndaki eseri Venedik’teki lightbox + MAP Office tarafından 2017 yılında yayınlanan “Okyanuslar Kılavuzu” adlı kitapta yer almıştır. Şu an, Toronto ve Dubai arasında yaşamakta ve çalışmaktadır.

Janet Bellotto’s (b.1973, Toronto) work has been exhibited in a variety of collective, group, and solo exhibitions internationally, including Beijing, New York, Toronto and Venice. Bellotto was Artistic Director for the 20th International Symposium on Electronic Art (ISEA2014) held in Dubai with the theme of “location.” Recent solo and group exhibitions include: Lifesaving (Zilberman Gallery, İstanbul, Turkey, 2016), Relation-Ships (Existence Doubtful) (MOCA London, UK, 2016), Art Stays 13–13th Festival of Contemporary Art (Ptuj, Slovenia, 2015), Joshua Treennial (Joshua Tree, USA, 2015), Nile Blue (Red Head Gallery, Toronto, Canada, 2012), Aquatica (Harvey Nichols, Dubai, UAE, 2012), The Lure (De Luca Fine Art Gallery, Toronto, Canada, 2011), 4th International Performance Art Show (Nahdet Misr Gallery, Mokhtar Museum, Cairo, Egypt, 2011), 12th Cairo Biennale (Cairo, Egypt, 2010), Drowning Ophelia (Stratford Gallery, Stratford, Canada, 2010), Point of Encounter (Tashkeel, Dubai, UAE, 2009), WAVE (The LAB, New York City, USA, 2008), Chinese Character Biennial (KU Art Center, Beijing, China, 2008), Dehisce (kkprojects, New Orleans, USA, 2007). Her work on Sable Island was published by lightbox + MAP Office, Venice, in the book Our Ocean Guide, 2017. Bellotto, lives and works between Toronto and Dubai.

Burçak Bingöl (1976, Görele) Ankara’da büyüyen sanatçı, İstanbul’da yaşamakta ve çalışmaktadır. Son kişisel sergileri arasında: Interrupted Halfway Through (Zilberman Gallery, Berlin, Almanya, 2019), Bir Masalın İçinde ve Sadece Onunla Yaşamak (Zilberman Projects, İstanbul, Türkiye, 2019), Jardin Particulier, (Fransız Sarayı, İstanbul, Türkiye, 2017), Mitos ve Ütopya (Zilberman Gallery, İstanbul, Türkiye, 2017), Solo Sunum (Volta NY, New York, ABD,

2015), Araba Sevdası (Zilberman Gallery, İstanbul, Türkiye, 2014) and Solo Sunum (Art Basel, Hong Kong, 2014); ve katıldığı karma sergiler arasında : Unleashing, (Columbia Üniversitesi Teachers College, New York, ABD, 2018), a good neighbour - on the move (Pinakothek der Moderne, Munich, Almanya, 2017), a good neighbour 15. Istanbul Bienali (Istanbul, Turkey, 2017) ve TEN (Baksı Museum, Bayburt, Türkiye 2015) bulunur. Çalışmaları çeşitli müzelerin yanında Avrupa, Amerika, Orta ve Uzak Doğu'daki özel koleksiyonlarda yer almaktadır: Metropolitan Sanat Müzesi (New York, ABD), 21st Century Müzesi (Louisville, ABD), Baksı Müzesi (Bayburt, Türkiye), ve Salsali Müzesi (Dubai, BAE).

Burçak Bingöl (b.1976, Görele) raised in Ankara, she lives and works in Istanbul. Her solo exhibitions include: Interrupted Halfway Through (Zilberman Gallery, Berlin, Germany, 2019), Living Inside a Tale and There Only (Zilberman Projects, Istanbul, Turkey, 2019), Jardin Particulier, (French Palace, Istanbul, Turkey, 2017), Mythos and Utopia (Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey, 2017), Solo Presentation (Volta NY, New York, USA, 2015), A Carriage Affair (Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey 2014) and Solo Presentation (Art Basel, Hong Kong, 2014); and her group exhibitions include: Unleashing, (Columbia University Teachers College, New York, USA, 2018), a good neighbour - on the move (Pinakothek der Moderne, Munich, Germany, 2017), a good neighbour 15th Istanbul Biennial (Istanbul, Turkey, 2017) and TEN (Baksı Museum, Bayburt, Turkey, 2015). Her works are in many private and public collections in the USA, Europe, the Middle and Far East, including The Metropolitan Museum of Art (New York, USA), 21st Century Museum (Louisville, USA), Baksı Museum (Bayburt, Turkey) and Salsali Private Museum -SPM (Dubai, UAE).

Antonio Cosentino (1970, İstanbul), 1994'te Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. 1996'da Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar ile Hafriyat Grubu'nu kurdu. Grup, 1996-2010 yılları arasında 16 sergi düzenledi; 2006-2009 yılları arasında bağımsız sanat inisiyatifi ve sergi mekânı Hafriyat Karaköy'ü kurdu ve işletti. Cosentino kendi işlerinin de yer aldığı Ailaye Mahsustur (Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Türkiye, 2002), Yurttan Sesler (Karşı Sanat Çalışmaları, 2001) ve Yerli Malı (Elhamra Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye, 1999) sergilerinin küratörlüğünü üstlendi. Sanatçının son sergileri arasında: Summer was a Beautiful Day (Zilberman Gallery, Berlin, Almanya, 2018), Mektep Meydan Galatasaray (küratör: Çelenk Bafra, Pera Müzesi,

İstanbul, Türkiye, 2018), HOME IS WHERE THE (HE)ART IS (Galerie Paris-Beijing, Paris, Fransa, 2018), LİMAN (İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye, 2017); cigara viski kolileri denizlerde, ferâre sevgilim (Zilberman Gallery, İstanbul, Türkiye, 2016); Istanbul, Passion, Joy, Fury (küratörler: Hou Hanru, Ceren Erdem, Elena Motisi and Donatella Saroli, MAXXI National 21st Century Arts Museum, Roma, İtalya, 2015); Anne Ben Beton Dökmeye Gidiyorum (Extramücadele ile, Studio-X, İstanbul, Türkiye, 2015), Marmara'dan Kaçış: Stelyanos Hrisopulos Gemisi (Salt Ulus, Ankara, Türkiye, 2015), Marmara'dan Kaçanlar (Bergsen & Bergsen, İstanbul, Türkiye, 2013) ve Teneke Şehir (Külâh, İstanbul, Türkiye, 2013) bulunur. Hafriyat Grubu'yla birlikte Spare Time, Great Work (Platform 3, Münih, Almaya, 2011) ve Tactics of Invisibility (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viyana, Avusturya; Tanas, Berlin, Almanya; ARTER, İstanbul, Türkiye, 2010-2011) sergilerinde yer alan sanatçı yurtiçi ve yurtdışında birçok sergiye katılmıştır. İstanbul'da yaşamakta ve çalışmaktadır.

Antonio Cosentino (b.1970, Istanbul) graduated from the Department of Painting, Faculty of Fine Arts at Mimar Sinan University in 1994. He founded the art initiative Hafriyat with Hakan Gürsoytrak and Mustafa Pancar in 1996. His recent exhibitions include Summer was a Beautiful Day (Zilberman Gallery, Berlin, Germany, 2018), School Square Galatasaray (curator: Çelenk Bafra, Pera Museum, Istanbul, Turkey, 2018), HOME IS WHERE THE (HE)ART IS (Galerie Paris-Beijing, Paris, France, 2018), HARBOR (Istanbul Modern, Istanbul, Turkey, 2017); boxes of cigarettes and whisky all over the sea, ferâre, my love (Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey, 2016); Istanbul, Passion, Joy, Fury (curators: Hou Hanru, Ceren Erdem, Elena Motisi and Donatella Saroli, MAXXI National 21st Century Arts Museum, Rome, Italy, 2015); Mom I'm Going Out to Pour Some Concrete (with Extrastruggle, Studio-X, Istanbul, Turkey, 2015); Escape from Marmara Sea: The Stelyanos Hrisopulos (Salt Ulus, Ankara, Turkey, 2015); Departure Marmara Sea (Bergsen & Bergsen, Istanbul, Turkey, 2013) and Tin City (Külâh, Istanbul, Turkey, 2013). Having participated in numerous exhibitions both in Turkey and abroad, Cosentino contributed works to Spare Time, Great Work (Platform 3, Munich, Germany, 2011), and Tactics of Invisibility (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria; Tanas, Berlin, Germany; ARTER, Istanbul, Turkey 2010-2011) with the collective Hafriyat. The artist lives and works in Istanbul.

Elmas Deniz (1981, Bergama) İstanbul, Türkiye’de yaşamakta ve çalışmaktadır. Kişisel sergileri arasında, Doğa ile Bütünleşmek (Açıkekran Yeni Medya Sanatları Galerisi, İstanbul, Türkiye, 2019 - Gelecek), Yazsız Yıl (PİLOT, İstanbul, Türkiye, 2018), Siyah Panteri Görebilmek (PİLOT, İstanbul, Türkiye, 2014), Universal Minimum Wage Commission (SVILOVA, Göthenburg, İsveç, 2014) ve Elmas (Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye, 2012); katıldığı karma sergiler arasında ise: Nature in Art (MOCAM- Museum of Contemporary Art in Krakow, Polonya, 2019), Re/Evolution (Colombo Eski Tren İstasyonu, Kolombo, Sri Lanka, 2017), VIDEO FOREVER (Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, Fransa 2016), YOK OLMADAN (İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye, 2016), 14. Istanbul Biennial, TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine (Istanbul, Turkey, 2015), WE ARE HERE BeCAUSE YOU WERE/ARE (t)HERE (studio das weisse haus,Vienna, Austria, 2014), Unrest of Form (SECESSION/Museumsquartier, Vienna, Austria, 2013), bulunmaktadır. İzmir, Türkiye’deki K2 Güncel Sanat Merkezi’nin kurucularındandır. Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyon’u başta olmak üzere sanatçının birçok özel ve kamusal koleksiyonda işleri bulunmaktadır.

Elmas Deniz (b.1981, Bergama) lives and works in Istanbul, Turkey. Her most recent solo exhibitions include: Integration with Nature (Açıkekran New Media Art Gallery, Istanbul, Turkey, 2019 - Upcoming), A Year Without a Summer (PİLOT, Istanbul, Turkey, 2018), Seeing the Black Panther (PİLOT, Istanbul, Turkey, 2014), Universal Minimum Wage Commission (SVILOVA, Gothenburg, Sweden, 2014) and Elmas (Maçka Art Gallery, Istanbul, Turkey, 2012). Her selected group exhibitions include: Nature in Art (MOCAM- Museum of Contemporary Art in Krakow, Poland, 2019), Re/Evolution (Colombo Old Terminus Station, Colombo, Sri Lanka, 2017), VIDEO FOREVER (Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France, 2016), TILL IT’S GONE (Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul, Turkey, 2016), 14th Istanbul Biennial, SALTWATER: A Theory of Thought Forms (Istanbul, Turkey, 2015), WE ARE HERE BeCAUSE YOU WERE/ARE (t)HERE (studio das weisse haus, Vienna, Austria, 2014), Unrest of Form (SECESSION/Museumsquartier, Vienna, Austria, 2013). She is also one of the co-founders of K2 Contemporary Art Center in Izmir, Turkey. Deniz’s works are part of several public and private collections including Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection.

Sophie Dupont (1975, Danimarka) London Contemporary Dance School’daki eğitiminin ardından, 2007 yılında Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. Dupont’un performanslarını gerçekleştirdiği ve çalışmalarını sergilediği uluslararası müzeler, festivaller ve galeriler arasında National Gallery of Denmark,

Overgaden Institute of Contemporary Art; Horsens Art Museum, New Studio, London, Petra Gut Contemporary, Zürich, Forma y Sustancia, Guatemala City, Art Claims Impulse, Berlin, and EXTRA: Festival International De Performance, Mexico City, bulunmaktadır.

Sophie Dupont (b. 1975, Denmark) graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2007, and previously studied at London Contemporary Dance School. Dupont has performed and exhibited at a large number of museums, festivals and galleries in Denmark and abroad, including the National Gallery of Denmark, Overgaden Institute of Contemporary Art; Horsens Art Museum, New Studio, London, Petra Gut Contemporary, Zürich, Forma y Sustancia, Guatemala City, Art Claims Impulse, Berlin, and EXTRA: Festival International De Performance, Mexico City.

Ahmet Elhan (1959, İzmir) Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Grafik Tasarım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Sinema-TV eğitimi aldı. İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor.

Ahmet Elhan (b. 1959, İzmir) graduated from Department of Graphic Design, Marmara University, İstanbul and Department of Cinema-TV, Dokuz Eylül University, İzmir. He lives and works in İstanbul.

Pedro Gómez-Egaña (1976, Kolombiya), Bergen (Norveç) ve Kopenhag (Danimarka)’da yaşayıp çalışmaktadır. Goldsmiths Akademisi ve Bergen Ulusal Sanat Akademisi’nde müzik kompozisyonu, performans ve görsel sanatlar üzerine eğitimini aldıktan sonra, Norveç Araştırma Burs Programı ile doktora projesini tamamlamıştır. Gómez-Egaña’nın çalışmaları The Common Ancestor (Zilberman Gallery, İstanbul, Türkiye, 2018), 15. İstanbul Bienali (İstanbul, 2017), Contour Bienali (Mechelen, Belçika, 2017), Museo de Arte Moderno (Medellin, Kolombiya, 2017), Kochi-Muziris Bienali (Koçi, Hindistan, 2016), Mana Contemporary (New Jersey, A.B.D., 2015), Colomboscope Bienali (Kolombo, Sri Lanka, 2015), Performa 13 (New York, A.B.D., 2013), Kunsthall Mulhouse (Mulhouse, Fransa, 2013), Marrakech Bienali (Marakeş, Fas, 2009), ve Brüksel Bienali’nde (Brüksel, Belçika, 2008) sergilenmiştir. En son kişisel sergileri Entrée Bergen (Bergen, Norveç, 2017), Hordaland Art Centre (Bergen, Norveç, 2015), ve Casas Riegner Bogotá (Bogota, Kolombiya, 2013)’da gerçekleşmiştir.

Pedro Gómez-Egaña (b.1976, Colombia) lives and works in Bergen (Norway), and Copenhagen (Denmark). He studied music composition, performance, and visual arts at Goldsmiths College, Bergen National Academy of Arts, and completed his doctoral project with the Norwegian Research Fellowship Programme. Gómez-Egaña's works have been presented at 15th Istanbul Biennial (Istanbul, Turkey, 2017), Contour Biennial (Mechelen, Belgium, 2017), Museo de Arte Moderno (Medellin, Colombia, 2017), Kochi-Muziris Biennial (Kochi, India, 2016), Mana Contemporary (New Jersey, U.S.A., 2015), Colomboscope Biennial (Colombo, Sri Lanka, 2015), Performa 13 (New York, U.S.A., 2013), Kunsthall Mulhouse (Mulhouse, France, 2013), Marrakech Biennial (Marrakech, Morocco, 2009), and Brussels Biennial (Brussels, Belgium, 2008). His recent solo shows took place at Yarat Contemporary Art Space (Baku, Azerbaijan, 2018), Zilberman Gallery (The Common Ancestor, 2018, Berlin), Entrée Bergen (Bergen, Norway, 2017), Hordaland Art Centre (Bergen, Norway, 2015), and Casas Riegner Bogotá (Bogotá, Colombia, 2013).

Begüm Yamanlar (1989, İstanbul) 2008 yılında Bahçeşehir Üniversitesi Fotoğraf ve Video üzerine lisans eğitimini tamamladıktan sonra Sabancı Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar ve İletişim Tasarımı'nda Yüksek Lisans programından mezun oldu. İstanbul'da yaşamakta ve Sinema ve Medya çalışmaları üzerine doktora yapmaktadır. Çalışmaları, 2018 yılında Bilsart'ta, 2015 yılında Zilberman Gallery'de solo sergilerde ve aralarında İstanbul Modern'deki Yakın Menzil'in de bulunduğu karma sergilerde gösterilmiş, ayrıca İsveç, Fransa, Filipinler gibi çeşitli ülkelerde sergilenmiştir. Yamanlar'ın çalışmaları İstanbul Modern Koleksiyonu ve Luciano Benetton Koleksiyonu gibi uluslararası koleksiyonda bulunmaktadır.

Begüm Yamanlar (b.1989, İstanbul) completed her undergraduate studies on Photography and Video at Bahçeşehir University In 2008, and continued her graduate studies on Visual Arts and Communication Design at Sabancı University. Currently she is doing her PhD on Cinema and Media Research in İstanbul. Her works have been featured in solo exhibitions in 2015 at Gallery Zilberman and in 2018 at Bilsart and in various group exhibitions including Close Quarters at İstanbul Modern as well as in other countries such as France, Sweden and The Philippines. Her works are included in local and global collections like İstanbul Modern Art Museum Collection and Luciano Benetton Collection.

Naz Beşcan (1993, İstanbul) İstanbul'da yaşayan ve çalışan bir küratördür. Koç Üniversitesi Uluslararası ilişkiler bölümünden 2016 yılında mezun olduktan sonra, 2018 yılında 'Curating Contemporary Art' yüksek lisansını Royal College of Art, Londra'da tamamlamıştır. "In Foreign Land: The Global Exhibition, The Foreign Curator and The Romanticised Local (Yabancı Topraklarda: Global Sergi, Yabancı Küratör ve Romantikleştirilmiş Lokal)" isimli tezi ile birincilik derecesi kazanmıştır. 2018 yazında Whitechapel Gallery'nin desteği ile Atina'da gerçekleşen değişim programı NEON Curatorial Exchange'e katılmıştır. Zilberman Gallery - İstanbul'da Program Yöneticisi olarak görev almaktadır. En son küratöryel projeleri arasında Who Cares? a radio tale (Gasworks, Londra, 2018) ve SMOG (Arthill Gallery, Londra, 2018) bulunmaktadır.

Naz Beşcan (b.1993, İstanbul) is a curator working and living in İstanbul. After studying International Relations at Koç University, İstanbul, she completed her MA in Curating Contemporary Art at Royal College of Art, London in 2018. With her dissertation title "In Foreign Land: The Global Exhibition, The Foreign Curator and The Romanticised Local" she received the highest merit of distinction. During the summer of 2018, she participated in the NEON Curatorial Exchange program funded by Whitechapel Gallery. Currently, she works at Zilberman Gallery - İstanbul as Program Manager. Her recent curatorial projects include Who Cares? a radio tale (Gasworks, Londra, 2018) and SMOG (Arthill Gallery, Londra, 2018).

Yusuf Huysal (1994, İstanbul), King's College London'da Liberal Sanatlar öğrencisiyken, araştırma asistanı olarak katkıda bulunduğu 'Art & Religion in the 21st Century', 2015 senesinde The Times tarafından yılın en iyi kitapları arasında seçildi. 2016 yılında Somerset House'da Sergi Asistanlığı, ve Time Out Tokyo dergisinde Yardımcı Editörlük yaptı. 2017'de İstanbul'a döndüğünden beri müzik, performans sanatı, tiyatro ve film üzerine çeşitli bağımsız projelere dahil oldu. Şu sıralar Time Out İstanbul in English dergisinin editörlüğünü yürütüyor.

Yusuf Huysal (b.1994, İstanbul), studied Liberal Arts at King's College London. He contributed as a research assistant to 'Art & Religion in the 21st Century', which was named one of the best books of 2015 by The Times. In 2016, he worked as an Exhibition Assistant for Somerset House, and as an Assistant Editor for Time Out Tokyo. Since returning to İstanbul in 2017, he has been involved in various independent projects related to music, performance art, theatre and film. He currently serves as the editor of Time Out İstanbul in English.

Yazarlar / Writers: Naz Beşcan, Yusuf Huysal
Çeviri / Translation: Naz Beşcan
Basımevi / Printing House: A4 Ofset
Düzeltili / Proofreading: Dilara Altuğ, Gizem Demirçelik, Gürem Özcan
Grafik Tasarım / Graphic Design: Gözde Gezgin, Gürem Özcan
Fotoğraflar / Photographs: (s./p.19) Mine Erkmen - Fatih Uysal,
(s./p.56-69): Kayhan Kaygusuz

Bu katalog 14 Mayıs - 5 Temmuz 2019 tarihleri arasında Zilberman Gallery tarafından düzenlenen, Naz Beşcan'ın küratörlüğünde, Heba Y. Amin, Janet Bellotto, Burçak Bingöl, Antonio Cosentino, Elmas Deniz, Sophie Dupont, Ahmet Elhan, Pedro Gómez-Egaña ve Begüm Yamanlar'ın "Bir Gözüm Ben, Mekanik Bir Göz" adlı karma sergisi için 800 adet basılmıştır. Tüm yayın hakları saklıdır. İzin almadan çoğaltılamaz, yayımlanamaz, dağıtılamaz.

This catalogue is printed 800 copies for Heba Y. Amin, Janet Bellotto, Burçak Bingöl, Antonio Cosentino, Elmas Deniz, Sophie Dupont, Ahmet Elhan, Pedro Gómez-Egaña and Begüm Yamanlar's group exhibition titled "I'm an Eye, A Mechanical Eye" curated by Naz Beşcan, organized by Zilberman Gallery May 14 - July 5, 2019. This catalogue cannot be copied, re-printed or distributed without the permission.

